

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
ARTĂ PLASTICĂ

TOMUL 17

2

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: MIRCEA POPESCU, membru al Academiei de științe sociale și politice a Republicii Socialiste România. *Redactor responsabil adjunc:* PAUL PETRESCU. *Mem-bri:* RADU BOGDAN, PROF. MARCEL BREAZU, membru al Academiei de științe sociale și politice a Republicii Socialiste România, THEODOR ENESCU, ION FRUNZETTI, membru al Academiei de științe sociale și politice a Republicii Socialiste România, ACAD. ION JALEA, EMIL LĂZĂRESCU, REMUS NICULESCU, AMELIA PAVEL, SORIN ULEA, PROF. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, membru al Academiei de științe sociale și politice a Republicii Socialiste România, TEODORA VOINESCU. *Secretar științific de redacție:* RĂZVAN THEODORESCU. *Secretar de redacție:* YVONNE OARDĂ.

La revue **STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI**, seria **ARTĂ PLASTICĂ**, paraît 2 fois par an. Toute commande à l'étranger sera adressée à **ÎNTR-PRINDEREA DE COMERȚ EXTERIOR—LIBRI**, boîtes postales 134 — 135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 80 de lei pe an.

În țară abonamentele se fac la Oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa: Calea Victoriei 196, București.

APARE DE 2 ORI PE AN

S U M A R

	STUDII	Pag.
EMIL LĂZĂRESCU,	Despre mănăstirea Cozia și varianta de triconc căreia îi aparține biserica ei	167
TEODORA VOINESCU,	Un aspect puțin cercetat în pictura exterioară din Țara Românească: motivul sibilelor.....	195
FLORENTINA DUMITRESCU,	Modalități estetice în decorația artei medievale românești.....	211
PAUL PETRESCU,	Considerații asupra raporturilor dintre arhitectura rurală și cea urbană în sud-estul Europei în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea	219
AMELIA PAVEL,	Confluente în gândirea estetică europeană și cea românească la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea	245
JUTTA HAMMER, Arh. MARIA ELENA ENĂCHESCU,	Autoportretul și autoportretistica în pictură	259
	Aspecte ale studiului critic privind arhitectura de lemn românească	271

M A T E R I A L E

CORNELIU N. MATEESCU,	Un maestru al desenului arheologic. Dionisie Pecurariu	281
VIRGINIA CARTIANU,	Crucea înscrisă în cerc în ornamentica celtică și românească	289
FLAMINIU MÎRȚU,	Reprezentări ale « pomului vieții » pe inele românești din secolele XVI — XVII	297
GEORGE P. NEDELCU,	Bustul lui Petre Serafim de Dimitrie Paciurea	303
MARIA CONSTANTIN,	Contribuții la cunoașterea costumului femeiesc din partea centrală a județului Teleorman	309

N O T E Ș I D O C U M E N T E

BARBU BREZIANU,	Pagini necunoscute din corespondența lui Neculai Tonitza	319
-----------------	--	-----

R E C E N Z I I

<i>Répertoire d'Art et d'Archéologie (De l'époque paléochrétienne au XX^e siècle) (Paul Petrescu)</i>	331
<i>Colloques internationaux du C.N.R.S., Sciences humaines, Bibliographie d'histoire de l'art (Paul Petrescu)</i>	332
<i>Pagini de veche artă românească. De la origini pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea (Teodora Voinescu)</i>	333
<i>Edgar Papu, Altdorfer (Șerban Mironescu)</i>	335
<i>Nicolae Argintescu-Amza, Vermeer (Elena Mateescu)</i>	336
<i>Maria Dumitrescu, Elena Popea (Viorica Andreescu)</i>	338
<i>Arta populară românească (Marina Marinescu)</i>	339
<i>Arbeit und Volksleben. Deutscher Volkskundekongress 1965 in Marburg (Roswith Capesius)</i>	340
<i>Repertoriu de expoziții (întocmit de Gheorghe Cosma)</i>	343

DESPRE MĂNĂSTIREA COZIA ȘI VARIANTA DE TRICONC CĂREIA ÎI APARTINE BISERICA EI

de EMIL LĂZĂRESCU

Cu ani în urmă, într-un articol publicat în această revistă, am încercat unele precizări în problema — veche de un veac, dar încă nu pe deplin lămurită — pe care o constituie *Data zidirii Coziei*¹. Pe atunci, din cercetarea soluțiilor date anterior problemei și din analiza comparativă a diferitelor izvoare, se desprindea o îndoită concluzie: Cozia a fost înălțată — așa cum, de altfel, se arătase adesea — din porunca lui Mircea cel Bătrîn (nu din a lui Radu I, cum uneori se afirmase), iar biserica ei a fost sfințită la 18 mai 1388².

Recent, prof. Virgil Vătășianu³, observînd că, între timp, aceste concluzii « par să fi convins pe unii cititori », a socotit « necesar » ca, după aproape șapte ani, să le supună unei « verificări »⁴. A examina aci — împreună cu cititorii revistei — una cîte una observațiile și obiecțiile d-sale, spre a constata ce mai rămîne azi (dacă totuși mai rămîne ceva) din concluziile sus-amintite, ni se pare a fi o elementară îndatorire.

Articolul de odinioară începea cu observația că, în istoria vechii noastre arhitecturi, pe criterii de tehnică a construcției și de stil nu se poate cunoaște decît doar vremea, între limite foarte largi, la care a fost zidit un monument, data exactă a construirii lui neputînd fi precizată decît numai pe temeiul izvoarelor istorice (inscripții, documente, cronici etc.)⁵. În cazul anume al bisericii Coziei, ținînd seama de criterii de stil și de tehnică, istoricii de artă erau de mult unanimi în a recunoaște că ea trebuie să dateze din ultimul sfert al secolului al XIV-lea⁶; în discuție rămînea, prin urmare, doar precizarea anului — sau anilor — anume, din cuprinsul aceluși sfert de veac, în care a fost ea zidită. În articolul amintit, deci, s-a încercat datarea Coziei *numai* pe temeiul elementelor oferite de izvoare, socotindu-se că — de vreme ce data astfel obținută nu depășea limitele sfertului de veac indicat, pe considerente de stil și tehnică, de către istoricii artei — rediscutarea problemei în funcție de asemenea considerente n-ar mai fi fost de nici un folos real. Totodată, din cercetarea evoluției pe care au cunoscut-o, în decurs de aproape un veac, încercările de a preciza data Coziei, reieșea limpede faptul că, de unde la început această precizare părea a nu prezenta interes decît pentru cunoașterea unuia singur dintre

¹ SCIA, IX (1961), nr. 1, p. 107—136.

² *Ibidem*, p. 133.

³ V. VĂTĂȘIANU, *Datarea mănăstirii Cozia*, în SCIA, XVI (1969), nr. 1, p. 31—34.

⁴ « Cum însă concluziile de mai sus par a fi convins pe unii cititori, socot că e necesar să le supun unei verificări », *ibidem*, p. 31 (și nota 7, unde se trimite la M. DAVIDESCU,

Mănăstirea Cozia, București, 1966, ed. a II-a, București, 1968, p. 7—9, singurul exemplu de acceptare a datei propuse de noi, cunoscut tov. prof. Vătășianu).

⁵ *Data zidirii Coziei*, p. 107.

⁶ *Ibidem*, p. 117; V. VĂTĂȘIANU, *Datarea mănăstirii Cozia*, p. 32.

aspectele istoriei românești⁷, treptat, cu cât sfera cercetărilor asupra trecutului nostru s-a lărgit (prin cuprinderea de noi domenii, pînă atunci puțin, sau de loc cercetate), cu atît interesul pentru această precizare a sporit⁸. Se mai putea observa, de asemenea că, pe măsură ce se îmbogățeau cunoștințele asupra izvoarelor și se dezvolta capacitatea istoricilor de a le înțelege și interpreta, creșteau și îndoielile în privința valabilității soluției pe care problema Coziei o primise încă de acum o sută de ani, dar care nu fusese niciodată acceptată unanim și fără rezerve⁹. Așadar, contestînd temeinicia unor ipoteze ce se impuseseră « numai prin îndelungata lor repetare » și oferind « o soluție care — dacă nu e fundamental diferită de altele mai vechi — ...atribuie Coziei o dată precisă »¹⁰, încercarea noastră nu făcea decît să continue pe o cale de mult deschisă de către predecesori.

Pentru « verificarea » articolului în discuție, prof. Vătășianu a adoptat un alt punct de plecare: « Datarea exactă a mănăstirii Cozia, și mai ales a bisericii principale, a devenit o problemă de oarecare interes din momentul în care s-a încercat să se arate că teza despre originea apriat sîrbească a tipului căreia îi aparține și chiar despre proveniența sîrbească a meșterilor e susceptibilă de contestare »¹¹ (adică, din momentul în care d-sa a prezentat ipoteza că varianta de triconc căreia îi aparține biserica mare a Coziei — ca și numeroase alte edificii religioase atît de la nord, cît și de la sud de Dunăre — ar fi fost creată pe malul stîng al fluviului, în Oltenia¹²).

Evident că, dacă așa se pune problema, nu numai încercarea noastră de a preciza data zidirii Coziei, ci oricare alta, urmează să fie privite de prof. Vătășianu exclusiv din punctul de vedere al însemnătății datei astfel obținute ca argument în favoarea sau împotriva ipotezei d-sale. Într-adevăr, printre argumentele pe care d-sa își sprijină această ipoteză, unul dintre cele mai de seamă este cel pe care-l vom numi « cronologic » și pe care d-sa îl formulează astfel: « cel mai vechi monument al variantei așa zise sîrbești a triconcului se găsește la Vodița, biserica Vodița II, construită în intervalul 1369—1374. . . , iar monumentul care prezintă cea mai logică conexiune între structură și plastica arhitectonică e biserica principală a mănăstirii Cozia, în timp ce pentru monumentele sîrbești care fac parte din acest grup tipologic nu se pot invoca cu temei date anterioare anului 1380 »¹³. Aceasta explică de ce încercarea noastră de a preciza anul (sau anii) construirii Coziei — propunînd o dată mai puțin timpurie decît cea dorită de prof. Vătășianu — a trebuit să fie suspectată de a ascunde o tentativă, mai mult sau mai puțin deghizată, de a submina amintita d-sale ipoteză. Că aceasta este, într-adevăr, părerea prof. Vătășianu, ne-o declară, fără înconjur, chiar d-sa: « cercetătorii care încearcă să salveze teza originii sîrbești a tipului numit de mine *Vodița II* sînt constrînși să conteste mai întîi datarea Vodiței II în vremea lui Vladislav — cu toate că în privința aceasta știrile documentare sînt și numeroase și fără excepție concordante —, iar apoi să întînerească, fie și numai cu cîțiva ani, zidirea bisericii principale din mănăstirea Cozia »¹⁴. Astfel stînd lucrurile, d-sa nu pregetă

⁷ În 1875, pe Hasdeu și pe contemporanii săi, data Coziei nu-i interesa decît doar ca reper cronologic pentru istoria politică (stabilirea anului de început al domniei lui Mircea cel Bătrîn); vezi *Data zidirii Coziei*, p. 112—113.

⁸ Chiar cei care socoteau că întemeierea Coziei este anterioară zidirii bisericii de către Mircea, acordau acestui din urmă eveniment o deosebită însemnătate, direct, pentru istoria vieții monahale (și, în genere, religioase) din țara noastră și indirect, prin implicațiile lui, pentru cunoașterea dezvoltării economice, sociale, politice și culturale a vieții feudale românești.

⁹ *Data zidirii Coziei*, p. 112 și 116. Este demn de remarcat că fiecare dintre lucrările în care se manifestă noi îndoeli față de soluția dată de Hasdeu urmează după cite o publicație de documente: încercarea lui ION DONAT, *Fundațiile religioase ale Olteniei*, I, Craiova, 1937, p. 36—37, urmează, cu oarecare întîrziere, publicării primei colecții (incomplete) de hrisoave de la Mircea, aceea a lui DINU C. ARION, *Din hrisoavele lui Mircea cel Bătrîn*, București, 1930, și destul

de curînd după completarea adusă de ȘT. NICOLAESCU, *Documente inedite de la Mircea cel Bătrîn*, în anuarul *București*, nr. 2 (1935), p. 301—344 (și extras); observațiile lui P. P. PANAITESCU, *Mircea cel Bătrîn*, București, [1944], primei încercări de editare a unui corpus al documentelor interne muntenești: P. P. PANAITESCU, *Documentele Țării Românești*, I, *Documente interne* (1369—1480), București, 1938; propria noastră încercare urma publicării colecției *Documente privind istoria României*, a cărei serie cuprinzînd documentele din Țara Românească ajunsese, pe atunci, pînă la 1625, ceea ce îngăduia urmărirea istoricului Coziei și Cotmenii (ctitorii ce formau o singură obște mănăstirească) de la origini pînă la aceeași dată.

¹⁰ *Data zidirii Coziei*, p. 108.

¹¹ V. VĂTĂȘIANU, *Datarea mănăstirii Cozia*, p. 31.

¹² V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române* I. *Arta în perioada de dezvoltare a feudalismului*, București 1959, p. 187—198.

¹³ V. VĂTĂȘIANU, *Datarea mănăstirii Cozia*, p. 31.

¹⁴ *Ibidem*.

să afirme categoric că : « Din acest punct de vedere < al sus-pomenitei încercări de a «salva» teza originii sîrbești etc. ; *precizăm noi* > acum cîțiva ani tema datării Coziei a fost pusă în discuție de E. Lăzărescu »¹⁵.

Nu credem că prof. Vătășianu îi va fi scăpat din vedere însă faptul că, prezentînd lucrurile astfel, d-sa lasă să se înțeleagă că, în articolul în discuție, am fi urmărit nu lămurirea adevărului ci, dimpotrivă, denaturarea lui cu bună știință, ceea ce constituie — de bună seamă, și după părerea d-sale — cea mai gravă învinuire ce poate fi adusă unui istoric. Față de aceasta, ne vedem — de astă dată, *într-adevăr* — « constrînși » să nu ne mai mărginim doar la a examina observațiile și obiecțiile d-sale din cuprinsul « verificării », ci să cercetăm chestiunea și din punctul de vedere al însemnătății datei stabilite de noi ca argument pro sau contra ipotezei d-sale — punct de vedere ce pare a fi unicul interesant pentru d-sa — chiar dacă, pentru aceasta, va trebui să reluăm în discuție înseși temeiurile adesea amintitei ipoteze.

Dar, mai întîi, se cuvine să examinăm observațiile și obiecțiile formulate recent de prof. Vătășianu.

I

Verificarea valabilității concluziilor unei lucrări istorice constituie o operație anevoioasă și de lungă durată, căci ea implică nu numai analiza, una cîte una, a tuturor demonstrațiilor din text, ci și un examen atent al fiecăreia dintre mărturiile — știri din izvoare și păreri ale diferiților istorici anteriori — pe care aceste demonstrații se sprijină. Nu ne îndoim că astfel a procedat și prof. Vătășianu la « verificarea » concluziilor articolului nostru, chiar dacă, atunci cînd, apoi, a prezentat în scris părerea d-sale asupra acestora, a socotit preferabil — desigur, din dorința de a cruța timpul cititorilor — să discute numai acele cîteva puncte care ar constitui acolo, după părerea d-sale, simple afirmații, fie insuficient întemeiate, fie de-a dreptul eronate; observăm totuși că, atunci cînd se folosește acest chip expeditiv de a trata lucrurile, cu greu mai pot fi evitate unele inadvertențe și omisiuni. În cazul de față, de pildă, uneori anumite concluzii (desprinse, în articolul nostru, dintr-o amănunțită discuție a izvoarelor) apar — laconic prezentate în « verificare » — ca simple afirmații cărora nici nu li s-ar fi încercat cîndva motivarea, pentru a fi apoi tratate ca atare; alteori, observațiile și obiecțiile prof. Vătășianu sînt formulate în funcție de sensul pe care — prin rupere din context și excesivă rezumare — însuși d-sa l-a atribuit cîtorva din afirmațiile noastre, fără a se mai potrivi însă cîtuși de puțin adevăratului sens pe care acestea l-au avut în cuprinsul articolului¹⁶. La fel, nu o dată prof.

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ Astfel: prezentînd concluziile articolului nostru, prof. Vătășianu afirmă că « autorul se străduiește să demonstreze că zidirea bisericii principale din mănăstirea Cozia a avut loc în intervalul dintre primăvara anului 1387 și 18 mai 1388, dată la care biserica ar fi fost « gata pentru a fi sfințită », dar « evident nu » și terminată » (*Datarea mănăstirii Cozia*, p. 31). În articolul nostru, la p. 131, indicată de d-sa, se poate citi: « Avînd în vedere că Mircea a ajuns domn după 23 septembrie 1386 (deci în plină toamnă); că, desigur, nu prima lui grijă a fost întemeierea unei mănăstiri; că, în sfîrșit, în nici un caz lucrările de construcție n-au putut începe în iarna 1386, trebuie să ne punem întrebarea: a putut fi oare biserica mare terminată în intervalul dintre primăvara 1387 și 18 mai următor? Terminată, evident nu; gata pentru a fi sfințită, desigur da... ». Ni se pare că, între ce am scris noi și ce afirmă prof. Vătășianu că am fi scris, este o simțitoare diferență. La fel, înfățișînd unul dintre argumentele din articolul nostru, prof. Vătășianu îl citează și-l comentează apoi astfel (pentru a evita vreo confuzie am redat în *cursiv* fragmentele din textul articolului

nostru): « ... în sfîrșit «singura mănăstire cunoscută nouă azi care este mai veche decît Cozia — și deci a putut primi danii încă din vremea lui Radu I și Dan... este Cotmeana ». Mai întîi ultima afirmație cuprinde un lapsus, în sensul că mănăstirea Cotmeana nu e « singura » cunoscută ca mai veche decît Cozia. Mă gîndesc în concret la mănăstirile Vodița și Tismana, despre care, e adevărat, nu poate fi vorba în acest context » (*Datarea mănăstirii Cozia*, p. 33). Bine face prof. Vătășianu că se arată înțelegător față de această scăpare din vedere, căci ea nu ni se datorează nouă, ci chipului d-sale de a cita cu însemnate omisiuni; în locul marcat de d-sa prin puncte de suspensie, textul nostru indică tocmai celelalte condiții pe care, în afară de vechime, trebuia să le îndeplinească mănăstirea de care era vorba acolo (condiții care exclud din discuție orice altă mănăstire în afară de Cotmeana), și anume: « ... care, începînd tocmai cu data de 20 mai 1388 a hrisovului de care ne ocupăm intră nu numai în subordonarea ierarhică, ci chiar în stăpînirea Coziei, dispărînd astfel ca mănăstire de sine stătătoare; care — în sfîrșit — se află amintită chiar în actul discutat — e Cotmeana » (*Data zidirii Coziei*, p. 128).

Vătășianu ne atribuie paternitatea unor păreri a căror justețe fusese încă de mult – adesea cu decenii în urmă – recunoscută de majoritatea istoricilor noștri¹⁷, sau chiar pe aceea a unor așa-zise « presupuneri », ce nu sînt, de fapt, decît știri precise, oferite de izvoare citate în josul paginii, nu numai de noi, în articol, ci – lucru curios – chiar de către d-sa, în « verificarea » acestuia.

Așa, de pildă, prof. Vătășianu amintește de faptul că « data 6809 (=1300/1) se găsește în *Cronologia tabelară*, considerată ca an în care Mircea ar fi întemeiat mănăstirea Cozia »¹⁸ și – observînd că « aceeași dată. . . e arătată ca an de întemeiere, și în inscripția din 7215 (=1706/7), pusă de restauratorii bisericii în timpul lui Brîncoveanu pe ușa de intrare » – se întreabă: « De unde această concordanță ? »¹⁹. D-sa nu caută, însă, vreun răspuns acestei chestiuni, ci se mulțumește doar să arate că « E. Lăzărescu presupune că greșeala datării ar fi comis-o pietrarul lui Brîncoveanu și că autorul *Cronologiei tabelare* l-ar fi copiat »²⁰. Informația oferită astfel cititorilor de prof. Vătășianu cuprinde însă două erori. Mai întîi, nu « E. Lăzărescu presupune », ci însuși « autorul *Cronologiei tabelare* » spune limpede că a preluat data respectivă din pisania Coziei (astfel încît nu avem a face, cum crede prof. Vătășianu, cu două mărturii în privința aceleiași date, ci numai cu una singură, mențiunea din *Cronologie* nemaifiindu-ne de nici un folos, de vreme ce ni s-a păstrat pisania însăși²¹.) Apoi – nici la locul amintit de d-sa, nici altundeva în articolul nostru și nici nicăieri vreodată – n-am făcut greșeala (de neiertat nici chiar unui începător) de a « presupune », cum ne învinovățește d-sa, că eroarea de dată s-ar datora « pietrarului lui Brîncoveanu »²².

Tot în legătură cu același văleat – 6809 – prof. Vătășianu observă: « Respingînd această dată ca inadmisibilă, D. Onciul propusese emendarea ei în 6890 (=1381/2), iar E. Lăzărescu, pe temeiul că Mircea a domnit între 1386 și 1418, intercalează un coppa și propune rectificarea datei în 6899 (=1390/1) »²³. Prof. Vătășianu pare a lăsa să se

¹⁷ De pildă: « Data 6891 (= 1382/3) ca an de întemeiere a mănăstirii Cozia indicată în *Letopiseșul Cantacuzinesc* reproduce, după părerea lui E. Lăzărescu, un izvor pierdut, un izvor în care data ctitoriei coincidea cu începutul domniei lui Mircea cel Bătrîn . . . » (*Datarea mândstirii Cozia*, p. 32). În textul nostru stă scris: « . . . cronicile (care în diferitele lor redacții reproduc, toate, pentru această parte – cu neînsemnate variante, sau în prelucrare – un același izvor pierdut) prezintă ca dată a construirii Coziei văleatul 6891 (= 1382–1383), adică tocmai acela în care, în cuprinsul lor se consideră că Mircea și-a început domnia » (p. 117–118). Știînd că, cel puțin de la începutul secolului nostru, toți cercetătorii vechii noastre istoriografii consideră că, pentru primele veacuri ale istoriei Țării Românești (pînă la 1591), cronicile muntenești reproduc toate – mai mult sau mai puțin fidel – un același letopiseș mai vechi (se discută doar cînd și în ce limbă a fost el redactat), n-am mai socotit necesar să sprijinim afirmația din text prin vreo trimitere; pentru cei care, totuși, n-ar cunoaște problema trimitem la P. P. PANAITESCU, *Începuturile istoriografiei în Țara Românească*, în *Studii și materiale de istorie medie*, V (1962), p. 201–203 și, recent, PAVEL CHIHAIA, *Cine a fost « Negru Vodă » întemeietor de cetăți și ctitor de biserici*, în *Pagini de vechi artă românească . . .*, București, 1970, p. 117–122.

¹⁸ V. VĂTĂȘIANU, *Datarea mândstirii Cozia*, p. 32.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ În articolul nostru, am reproduș știrea din *Cronologie* (p. 109, nota 1): « 6809. Mircea Voievod cel dintăiu, întru carele adeverează pisania mănăstirii Nucetului, unde să chiamă acum Coziia carea este zidită de Măria Sa în domnie, la leat 6809 » (*Cronologia tabelară*, la N. IORGA, *Operele*

lui Constantin Cantacuzino . . ., București, 1901, p. 20, nr. 4, sublinierile noastre; știrea e menționată de prof. V. VĂTĂȘIANU, *Datarea mândstirii Cozia*, p. 32, nota 9). Rostul *Cronologiei* era acela de a pune în paralel (pe două coloane), an de an, numele voievodului socotit ca aflîndu-se în domnie « după létopiseș », cu numele pe care îl « adeverează » inscripțiile și documentele (« după pisanii » și « după hrisoave »). N. Iorga arată că « în fața analizei documentelor și inscripțiilor, autorul cronologiei pune Domnul ce ar fi să domnească la acea dată după cronici. Lunga repetiție a acestor date fără însemnătate luate din povestiri care se află tipărite, în mina tuturor, mi s-a părut absolut zadarnică » (*op. cit.*, *Introducere*, p. XXXVIII – IX): ca urmare, s-au eliminat din ediție datele « după letopiseș ». Amintim că singurul letopiseș folosit în alcătuirea *Cronologiei* este cel *cantacuzinesc*.

²² Că textul pisaniei e formulat literar și cu vădită preocupare pentru o eleganță de stil (după cerințele vremii, se înțelege), ar fi fost cu neputință să nu observăm, astfel că trebuia să recunoaștem, din prima clipă, că el n-a putut fi conceput de un pietrar (desigur, știutor de carte), fie el și domnesc, ci de un învățat al vremii. În articol (p. 119) am spus « autorii textului pisaniei », socotind că, oricine ar fi fost cărturarul care a redactat-o, textul a trebuit să treacă – înainte de a fi încredințat pietrarului spre a fi transcris pe lespede – pe sub ochii atenți ai « preocupatului chir Mihail », egumenul de atunci al Coziei, și pe sub aceia ai marelui învățat, pomenit în pisanie ca « ostenitoriu chir Anthim, episcopulu de Rimnic (= Ivireanul); N. IORGA, *Inscripții din bisericile României*, I, București, 1905, nr. 359, p. 175.

²³ V. VĂTĂȘIANU, *Datarea mândstirii Cozia*, p. 32.

înțelegă că nu lui Dimitre Onciul, ci nouă ni s-ar datora excelenta idee — admisă apoi de majoritatea istoricilor noștri — că, în originalul din care a fost greșit preluată data de mai sus, printre literele-cifre ale văleatului se afla un coppa, pe care cărturarii de mai târziu nu l-au mai înțeles²⁴. În articol am arătat însă cât se poate de limpede că ideea îi aparține marelui istoric al originilor principatelor române²⁵. Dacă totuși ne-am îngăduit să propunem o altă emendație decât cea indicată de el, n-am făcut-o — cum lasă să se înțeleagă prof. Vătășianu — printr-un fel de abilitate de critică a textelor («intercalează un coppa și propune...»), ci tocmai urmînd sugestia lui Onciul cu privire la existența unui coppa printre cifrele văleatului, cu singura deosebire de a fi presupus că această literă-cifră se aflase în altă poziție decât bănuise ilustrul precursor. Dar nu «pe temeiul că Mircea a domnit între 1386—1418» am făcut această presupunere, ci pe acela — arătat clar în articol — că o confuzie între coppa și Θ e mai puțin probabilă decât omiterea din lectură a unui semn neînțeles ca literă-cifră²⁶: într-una din formele în care poate fi întîlnit în vechile texte și inscripții, semnul coppa putea fi lesne confundat cu un Η (=slav. și) sau putea fi luat chiar drept un simplu ornament²⁷. Totodată, am socotit că, de vreme ce în pisană brîncovenească data greșită este legată de numele lui Mircea, ca voievod și în calitate de ziditor al bisericii, data corectă din original trebuie să fi fost și ea legată tot de numele aceluiași, tot cu titlul de voievod și tot în calitate de ziditor al bisericii, iar nu de numele lui Radu I, ca întemeietor al instituției monastice, așa cum — indus în eroare de îndrăznețele teorii ale lui Hasdeu cu privire la originile Coziei — putuse bănui Onciul²⁸. Dacă și în ce măsură asemenea argumente au sau nu greutate și dacă emendația pe care am propus-o pe temeiul lor este sau nu acceptabilă, rămîne să hotărască, atunci cînd va fi cazul, istoricii cunoscători ai paleografiei și epigrafiei slavo-române și românești.

Menționînd că «anul 6810 (=1301/2) e indicat tot în *Cronologia tabelară* și s-ar fi aflat pe un clopot (pierdut)»²⁹, prof. Vătășianu omite să amintească însă faptul că aceeași *Cronologie* conține și indicația clară că acel clopot fusese dăruit mănăstirii tot de către Mircea voievod, indicație care explică pe deplin de ce, de la Hasdeu încoace, toți istoricii (afară de prof. Vătășianu) «firește că nu acceptă nici această informație suplimentară»³⁰. Într-adevăr, ei socotesc că o greșeală în lectura numelui voievodului este cu mult mai greu admisibilă decât una în aceea a datei și că — «Mircea voievod cel dintîi»

²⁴ DIMITRE ONCIUL, *Radul Negru și originile principatului Țării Românești*, în *Opere complete*, I, ediție critică adnotată de A. Sacerdoțeanu, București, 1946, p. 125 și 126—128 (reeditare recentă în DIMITRE ONCIUL, *Scrieri istorice*, ediție critică îngrijită de A. Sacerdoțeanu, București, 1968, vol. I, p. 370—375). Observăm că, deși pisană Coziei fusese publicată de GR. TOCILESCU, *Raporturi asupra citorva mîndștiri, schituri și biserici din țeară...*, în *Anal. Acad. Rom.*, seria II, tom. VIII, secțiunea II, *Memorii și notițe*, București, 1887, p. 172, Onciul nu pare a fi cunoscut-o, astfel încît el emendează — în acest caz și în altele — datele oferite de știrile din *Cronologia tabelară* (cunoscute lui prin prezentarea lui ȘTEFAN GRECEANU, *Scrierile lui Radu logofetul chronicarul*, în *Revista română*, I (1861), p. 576 sqq.), socotind că îndreaptă greșeli ale logofătului Radu Greceanu, căruia îi era, pe atunci, atribuită *Cronologia*.

²⁵ *Data zidirii Coziei*, p. 119 (și notele 1—3).

²⁶ *Ibidem*, p. 119, nota 2.

²⁷ Uneori, în loc de forma de «seceră cu deschiderea spre dreapta» (decu o curbă), cappa putea fi trasat într-una cu unghiuri și linii drepte.

²⁸ ONCIUL, *Radul Negru* (*Scrieri istorice*, I, p. 374—375): «... anul conjectural 6890 (1382) de la Cozia, citit de Greceanu 6809, ar putea să se refere la fundațiunile lui Radu, îndeplinite de fiul său Mircea». Cu citeva rinduri mai sus, Onciul trimisese, pentru greșelile de lectură făcute de «Greceanu» (presupus a fi autorul *Cronologiei tabelare*),

la HASDEU, *Istoria critică*, p. 132.

²⁹ *Datarea mîndștirii Cozia*, p. 32. De fapt, data atribuită clopotului în *Cronologia tabelară* este 6811 — «swa!» — (=1303). Greșeala — în ed. Iorga (p. 20, nr. 6), de unde în articolul nostru (p. 109 și notele 3 și 7) ca și la prof. Vătășianu — provine din faptul că în manuscrisul (Acad. Rom., ms. rom. 4649) folosit cu toată încrederea de editor (dar nu direct, ci prin intermediul unei copii puse la dispoziție de Ștefan Greceanu; vezi N. IORGA, *Operele lui Constantin Cantacuzino, Introducere*, p. XXXVIII, unde se explică și de ce manuscrisul însuși era inaccesibil), s-a strecurat o greșeală; copistul a scris «swa!» (=6810) în loc de swa! (=6811). Un control al manuscrisului, prilejuit de redactarea acestor pagini, ne-a permis să constatăm că este, într-adevăr, vorba de o simplă omisiune, căci văleatul 6810 nu corespunde nici cu cel indicat, alături, pe coloana ce cuprinde datele după letopiseș (unde e scris 6811), nici cu anul erei noastre, care e 1303 (dat fiind că, în *Cronologie*, transformarea se face scăzîndu-se în mod constant 5508), indicat, ca de obicei, imediat sub văleat. ONCIUL, *Radul Negru* (*Scrieri istorice*, I, p. 374 și 375) dă data corectă, căci a folosit textul *Cronologiei* după articolul sus-amintit al lui ȘTEFAN GRECEANU (*Revista română*, I, p. 578), iar acesta nu cunoscuse încă ms. rom. 4649, ci folosise un altul (Acad. Rom., ms. rom. 1322) care, deși în genere mai puțin corect, nu cuprinde totuși această greșeală.

³⁰ V. VĂTĂȘIANU, *Datarea mîndștirii Cozia*, p. 32.

nefiind decit un personaj fictiv – clopotul nu putuse fi dăruit decît de *adevăratul* Mircea voievod (cel Bătrîn) și anume în vremea în care a purtat efectiv titlul voievodal, adică între 1386 și 1418³¹.

Deși în *Cronologia tabelară* văleatul 6809 (=1300/1) este arătat clar ca fiind acela al zidirii bisericii de către Mircea³² (întocmai ca în pisană sculptată, brîncovenească, a acesteia, din care provenea știrea din *Cronologie*³³), iar nu ca an al întemeierii mănăstirii, prof. Vătășianu afirmă cu tărie că el « nu se poate referi la zidirea bisericii actuale », nepărînd, totuși, să admită că în acest caz nu e vorba decît de o greșeală de lectură, ci lăsînd oarecum să se înțeleagă că, totuși, *Cronologia* ar putea păstra amintirea datei unei presupuse prime întemeieri a Coziei³⁴. Pe acest temei, d-sa socotește că « problema unei ctitorii ceva mai vechi, eventual cu clădiri de lemn, nu trebuie principial exclusă »³⁵. Observăm că, pînă acum, nimeni n-a exclus « principial » posibilitatea existenței, la Cozia sau în împrejurimi, a unei mănăstiri mai vechi decît ctitoria lui Mircea, dar că istoricii – a căror activitate are drept scop cunoașterea și explicarea a ceea ce *a fost*, nu a ceea ce *ar fi putut să fie* – nu rețin din mulțimea posibilităților pe care le pot imagina, decît pe cele în sprijinul cărora (în lipsă de dovezi concludente) au putut găsi măcar oarecare indicii. În privința existenței *reale*, la Cozia, a unei mănăstiri anterioare ctitoriei lui Mircea, pînă în prezent, cel puțin, nu s-a putut găsi însă nici în *Cronologia tabelară*, nici altundeva, vreun asemenea indiciu.

Dar fiindcă prof. Vătășianu pare a acorda o deosebită importanță știrilor din *Cronologie*, trebuie să reamintim că, încă din vremea în care ea era atribuită lui Radu logofătul Greceanu³⁶, se manifestaseră îndoieli în privința exactității unora din informațiile pe care ea ni le oferă³⁷, și că, apoi, Nicolae Iorga – atribuind-o stolnicului Constantin Cantacuzino – arătase just că însemnătatea ei constă doar în faptul că mai păstrează știri extrase din cîteva documente între timp pierdute³⁸. Aprecierea aceasta n-a fost cîtuși de puțin modificată de faptul că, mai tîrziu, Al. Vasilescu a precizat, cu argumente plauzibile, că ea a fost alcătuită între 1746 și 1764 (atribuind-o însă, în mod foarte puțin plauzibil, lui Florea ierei, dascăl la școala domnească de la Sf. Gheorghe din București)³⁹, iar din 1963 – de cînd Aurora Ilieș a arătat că autorul ei e, cu *certitudine*, Dumitrache medelnicerul⁴⁰ și că redactarea a fost încheiată « la sfîrșitul anului 1763 sau la începutu

³¹ Am arătat (*Data zidirii Coziei*, p. 109, nota 7) că azi ne este cu neputință să recunoaștem dacă e vorba de o greșeală de lectură în inscripția de pe clopotul ajuns pînă la noi (acum la biserica mănăstirii Argeșului) sau dacă eroarea este de altă natură.

³² « ... care este zidită de Măria sa în domnie, la leat 6809 » (*Cronologia tabelară*, p. 20, nr. 4) « ... mănăstirii Cozia, ce este făcută de Măria Sa în domnie » (*ibidem*, nr. 6).

³³ « ... s-au înălțat din temelie această sfîntă beserică de creștinul d<o>mn al Țării Rumânești, Io Mircea voevod, la lea<t 6809 ... » (N. IORGA, *Inscripții*, I, nr. 359, p. 175, unde însă « s-au înălțat » e pus la îndoială: « început [înălțat?] ... »). Mulțumim colegului Constantin Bălan, cercetător principal la Institutul de istorie « N. Iorga », care ne-a pus la dispoziție propria d-sale copie a inscripției, pentru a controla exactitatea corecturilor noastre la textul publicat.

³⁴ Păreră mai veche a prof. VĂTĂȘIANU (*Istoria artei feudale*, I, p. 194): « ... această dată ar putea păstra eventual amintirea întemeierii mănăstirii Nucetului ».

³⁵ *Datarea mănăstirii Cozia*, p. 32.

³⁶ ȘTEFAN GRECEANU, *Scrierile lui Radu Logofătul* *chronicarul*, în *Revista romînd*, I (1861), p. 576–577 și II (1862), p. 247–252; după 1899 (vezi notele următoare), această atribuire a început să fie pusă la îndoială. Pe cit știm ea a mai fost acceptată, pentru ultima oară, de prof. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale*, I, p. 136, nota 1.

³⁷ Pentru îndoielile manifestate de Hasdeu, vezi *Data*

zidirii Coziei, p. 108–111; aceleași îndoieli, și altele încă la ONCIUL, *Scrieri istorice*, I, 371–375; 619 etc. (vezi *Indice* vol. II, p. 518).

³⁸ N. IORGA, *Cronicele muntene*, *Întiul memoriu*. *Cronicele din secolul al XVII-lea* (*Analele Acad. Rom.*, s. II, tom. XXI (1899), Mem. Sect. Ist., și extras, București, 1899), p. 418–419: « ... acea lucrare tabelară, cuprinzînd știri luate din pisanii și hrisoave, pe care d-l Șt. Greceanu o atribuisse odinioară fără motiv străbunului său, Logofătul Radu ... Nu cred însă că mă depărtez de adevăr exprimînd părerea că lucrarea de care vorbim a fost făcută de Constantin Cantacuzino Stolnicul sau de cineva pentru dînsul ... » etc. Același, *Operele lui Constantin Cantacuzino*, *Introducere*, p. XXXVII și XXXIX: « ... Cit privește analiza documentelor, pe care am reprodus-o în întregime, cititorii vor găsi ca și mine că uneori ea e greșită – ca în cazul presupusului « Mircea I-ii » – alteori nu spune mare lucru, dar în multe locuri ni relevază, după documente pierdute, lucruri interesante și nouă ».

³⁹ AL. A. VASILESCU, *Cronologia tabelară*. *Data alcătuirii și autorul ei*, în *Revista istorică romînd*, II (1932), p. 367–381, III (1933), p. 54–77.

⁴⁰ I. CRĂCIUN și A. ILIEȘ, *Repertoriul manuscriselor de cronici interne, sec. XV – XVIII, privind istoria României*, întocmit de ... , București, 1963 (*Cronicele medievale ale României*, I), p. 188, nr. 64 (și nota 4), cu toată bibliografia.

lui 1764 »⁴¹ – nu numai că n-ar mai trebui să vorbim de « autorul *Cronologiei tabelare* » ca de un necunoscut, dar se și impune să renunțăm la orice iluzie în privința păstrării, în cuprinsul acestei lucrări, a vreunei tradiții alta decât cea cronicărească și a vreunor informații altele decât cele provenite din documentele și izvoarele anume indicate în textul ei⁴².

În sfârșit, tot atât de expeditiv procedează prof. Vătășianu chiar când e vorba de izvorul epigrafic ce constituie principalul temei al ipotezei d-sale cu privire la data construirii Coziei; d-sa se mulțumește să menționeze existența acestui izvor: « Data 6894 (= 1385/6) se păstrează în pronaos, făcând parte din pictura stratului inițial, dar, cu ocazia refacerii acestei picturi de către meșterii lui Brîncoveanu, data a fost împrăștiată »⁴³. În articolul nostru am discutat, pe larg, chipul în care s-a făcut « împrăștierea » (când și cine a putut-o face; legătura posibilă cu celelalte pisanii, tîrziile, din 1704/5 și din 1706/7), arătînd că probabilitatea ca ea să reproducă fidel cifrele originalului este minimă; am explicat apoi că, fiind vorba de unicul crîmpei dintr-un text dispărut, datei respective, chiar dacă am considera-o corectă, i se pot presupune felurite semnificații și, în sfârșit, am discutat, pe rînd, cîteva dintre ipotezele ce se pot construi în legătură cu sensul pe care l-a putut ea avea⁴⁴. Din toată această amănunțită cercetare (ce cuprinde, în articol, peste 5 pagini), prof. Vătășianu nu desprinde decât doar o propunere de emendare – pe care, ce-i drept, am socotit-o « cea mai plauzibilă » –, dar nici de astă dată pentru a o discuta, ci doar pentru a o prezenta fără a mai aminti însă și temeiurile epigrafice pe care ea e sprijinită, ba chiar fără a trimite la paginile ce cuprind, în articol, întreaga discuție: « E. Lăzărescu presupune că zugravii lui Brîncoveanu au citit și au împrăștiat și ei greșit data originală, luînd un 0 drept un A, și propune deci înlocuirea cifrei 4 cu 9, adică emendarea în 6899 (=1390/1) »⁴⁵.

Omisă din discuție este și concluzia pe care, în articolul nostru, am desprins-o din lunga analiză a tuturor izvoarelor narative și epigrafice cunoscute azi – concluzie care ar fi trebuit să fie examinată și eventual combătută, dacă prof. Vătășianu ar fi avut într-adevăr intenția să procedeze la o atentă verificare a încercării noastre – și anume aceea că: « nici pe temeiul izvoarelor narative, nici pe acela al inscripțiilor nu putem găsi soluția problemei ce ne interesează »⁴⁶. S-a folosit, deci, procedeul cel mai lesnicios și mai rapid cu putință, procedeul care permite expedierea discuției în cîteva rînduri: s-au pus alături, de o parte datele indicate de izvoare, acceptate, fără nici o rezervă, ca incontestabil exacte⁴⁷, cu rezultatele desprinse – fie de noi, fie de cercetătorii mai vechi – din analiza acestora, prezentate însă ca simple afirmații lipsite de orice temei. Acest chip de a înfățișa lucrurile poate, ce-i drept, constitui un procedeu polemic care – punînd sub semnul îndoielii întreaga parte a articolului nostru consacrată cercetării izvoarelor narative și epigrafice – va impresiona eventual pe acei nespecialiști ce nu și-ar da nici măcar osteneala să compare textul nostru cu prezentarea pe care i-o face prof. Vătășianu; dar el nu poate constitui o metodă științifică nici de cercetare a unei probleme istorice, nici de verificare a soluției ce i-a fost dată. Concluziile la care ne-am oprit în această parte a articolului nostru consacrată analizei izvoarelor narative și epigrafice n-au fost, deci, nici decum verificate de prof. Vătășianu, căci nici una dintre demonstrațiile pe care ele se întemeiază nu a fost nici acceptată, nici dovedită falsă, și nici măcar luată în discuție de către d-sa: s-au exprimat doar vagi îndoieli și reticențe, singurul lucru pozitiv din simpla trecere în revistă a datelor oferite de izvoare rămînînd informația pe care – în mod atât

⁴¹ AURORA ILIEȘ, *Autorul Cronologiei tabelare*, în *Omagiu lui P. Constantinescu-Iași, cu prilejul împlinirii a 70 de ani*, București, 1965, p. 355.

⁴² Cum am arătat, tradiția cronicărească (a *Letopisețului cantacuzinesc*) apare în partea nepublicată de N. Iorga. Dumitrache indică totdeauna locul unde se află izvorul, chiar cînd e vorba numai de documente al căror conținut nu-l prezintă, mulțumindu-se să le indice doar vîleatul (cu

transformarea în an al erei noastre) și numele voievodului.

⁴³ *Datarea mîndstirii Cozia*, p. 32.

⁴⁴ *Data zidirii Coziei*, p. 120–125.

⁴⁵ *Datarea mîndstirii Cozia*, p. 32.

⁴⁶ *Data zidirii Coziei*, p. 125.

⁴⁷ Chiar vîleatul 6809 este acceptat ca probabil exact, presupunîndu-se că ar păstra, cum am văzut, amintirea datei « primei întemeieri » a Coziei.

de vag — d-sa ne-o oferă în privința uneia dintre mai vechile d-sale păreri, și anume aceea că d-sa încă mai socoate, cum am arătat, că « problema » unei mănăstiri, la Cozia sau în împrejurimi, anterioară zidirii actualei biserici de către Mircea, « nu trebuie principial exclusă ».

Astfel, nu ne rămâne decît să reexaminăm — în lumina observațiilor și obiecțiilor prof. Vătășianu, dar și în aceea a unor elemente intervenite în discuție după apariția articolului nostru și care par a-i fi rămas necunoscute d-sale — știrile oferite de documente.

În articolul nostru de acum opt ani, observam că problema ridicată de data zidirii Coziei poate fi soluționată pe temeiul informațiilor oferite de numai două hrisoave ieșite din cancelaria voievodului ctitor și destinate mănăstirii, toate celelalte, emise de același voievod sau de urmașii săi în domnie, neputînd servi decît la controlul și completarea știrilor oferite de acestea. Cele două hrisoave — unul pe care Hasdeu odinioară îl numise « însuși actul de primă fundațiune » a Coziei și celălalt în care se consemnează, printre altele, trecerea mănăstirii Cotmeana și a averii ei sub stăpînirea ctitoriei lui Mircea — nu ni s-au păstrat decît în copii, în care poartă, ambele, data de 20 mai 1388⁴⁸. O asemenea coincidență a stîrnit, încă de mult, îndoielile istoricilor, dar — cum nu este vorba de unicul caz în care din cancelaria munteană au ieșit, în aceeași zi, două documente cu același destinatar⁴⁹ — acest singur motiv nu a fost considerat suficient pentru a se contesta exactitatea datei din copii. În consecință, istoricii au căutat nu temeiuri pentru a dovedi că vreunul dintre documente trebuie altfel datat, ci o explicație pentru emiterea celor două documente în aceeași zi⁵⁰.

Astfel stînd lucrurile, întrebarea pe care și-a pus-o prof. Vătășianu — « dacă nu cumva datele identice s-ar datora, cel puțin pentru unul dintre documente, unei confuzii a copistului »⁵¹ — era pe deplin îndreptățită; din nefericire însă, ea a fost tardiv formulată, căci — cu trei ani înaintea « verificării » și cu patru după apariția articolului nostru — P. P. Panaitescu și D. Mioc, editorii volumului cuprinzînd în colecția *Documenta Romaniae Historica* actele interne muntenești din secolele XIII—XV, își puseseră și ei aceeași întrebare, dîndu-i un răspuns afirmativ, întemeiat pe o comparație atentă a documentelor respective. Într-adevăr, ei constataseră că, între cele două hrisoave, foarte asemănătoare în ce privește unele formule de cancelarie, există totuși și deosebiri (dintre care, cea mai importantă constă în denumirea destinatarului), ceea ce nu mai permite presupunerea că ele ar

⁴⁸ În *Data zidirii Coziei*, am citat documentele după DIR, B. Țara Românească, sec. XIII — XV, nr. 27, p. 45—47 (hrisovul zis « de primă fundațiune ») și nr. 26, p. 41—43 (cel în care e vorba și de Cotmeana), trebuind să trimitem, pentru textul slav, la mai vechea publicație, datorată lui P. P. PANAITESCU, *Documentele Țării Românești* (vezi mai sus, nota 9). În « verificare », prof. Vătășianu trimite tot la DIR. Cum însă între timp a apărut noua colecție a Academiei, *Documenta Romaniae Historica*, B. Țara Românească, vol. I, (1247—1500), București, 1966 (unde se dau și textele slave și bibliografia documentelor), aci vom trimite la această din urmă ediție (hrisovul zis « de primă fundațiune » nr. 25, p. 58—60; celălalt, nr. 9, p. 25—28). Ambele documente ne sînt cunoscute din aceeași condică a mănăstirii Cozia (Arh. stat. Buc., nr. 702, fol. 243—244 și fol. 244—247), precum și din alte copii.

⁴⁹ De pildă: 1480, aprilie 3, două porunci pentru mănăstirea Tismana, (DRH, B, vol. I, nr. 171, p. 277—278 și nr. 172, p. 278—280) ale lui Basarab cel Tânăr; 1493, aprilie 10, două porunci pentru aceeași mănăstire (ibidem, nr. 236, p. 381—382 și nr. 237, p. 282—283) de la Vlad Călugărul; toate aceste acte s-au păstrat în original. Un al treilea caz, din 1451, august 7, două hrisoave chiar pentru Cozia (ibidem, nr. 106, p. 186 și nr. 107, p. 187—188) de la Vladislav al II-lea, ar putea eventual să fie pus la îndoială,

dat fiind că cel de-al doilea hrisov nu ni s-a păstrat decît într-una din condicile Coziei (Arh. stat. Buc., nr. 209) și alte copii, cu data greșită (« văleat 6954 » în loc de 6959, restituit de către editori). E de observat că emendarea propusă de editori, în acest caz, presupune aceeași confuzie a copistului între Θ și Λ pe care am presupus-o și noi în cazul « reînnoirii » datei dintre registrele de pictură din pronaosul Coziei.

⁵⁰ Vezi *Data zidirii Coziei*, p. 127; îndoieli, pe deplin îndreptățite, cum se va vedea îndată, în privința acestor explicații, la prof. Vătășianu, *Datarea mănăstirii Cozia*, p. 33. Părerea că hrisovul zis « de primă fundațiune » ar fi fals, la TIT SIMEDREA, *Fost-au două sfînte lăcașuri la Cozia?*, în *Biserica ortodoxă română*, LXXIX (1961), p. 1018—1032, studiu de care n-am putut lua cunoștință la redactarea articolului nostru. Pr. D. BĂLAȘA, *Complexul Călimănești: Mănăstirea Călimănești-Ostrov, Mănăstirea Cozia cu Bolnița, Schitul Piatra și biserica de mir din Călimănești*, în *Mitropolia Olteniei*, XX (1968), p. 38—61, respinge această afirmație, socotind că e vorba de două documente fiindcă destinatarul ar fi fost deosebiți: de o parte mănăstirea de la Călimănești (= Ostrov), pentru hrisovul zis « de primă fundațiune », pe de alta Cozia, a cărei construcție abia atunci ar fi fost hotărîită, pentru celălalt.

⁵¹ *Datarea mănăstirii Cozia*, p. 34.

fi fost redactate în aceeași zi ⁵². Ca urmare, ei au considerat că greșeala s-a putut strecura în transcrierea văleatului — nu însă și în a indictionului — unuia dintre aceste hrisoave, și anume în al celui denumit de Hasdeu « de primă fundațiune » (care ar trebui deci să dateze din anul 1402/3 ⁵³), căci în celălalt, printre posesiunile Coziei e amintit și satul Orlești, care a încetat să-i mai aparțină acesteia încă de la 4 septembrie 1389 ⁵⁴. Firește că, față de observațiile de mai sus, toate încercările — ale noastre, ca și ale altora — de a explica pentru ce s-au emis două documente în aceeași zi se dovedesc a fi fost zadarnice.

Totuși, în transcrierea datei hrisovului în discuție, nu s-a greșit în ce privește văleatul, ci în privința indicației de lună și zi, copiată, din eroare sau voit ⁵⁵, din celălalt hrisov, cu același văleat și indiction. Într-adevăr, cunoscându-se mai multe copii ale hrisovului zis « de primă fundațiune », nu s-a mai luat în seamă și faptul că el fusese folosit, și chiar rezumat, de către Dumitrache medelnicerul în *Cronologia tabelară* (atribuindu-i-se însă văleatul, evident greșit, de 6869 (=1367/68), în loc de 6899) ⁵⁶. Trecerea cu vederea a rezumatului este lesne de înțeles, căci el nu părea să poată aduce nimic în plus față de copii; și totuși nu s-a observat faptul că, înainte de 1763–1764, Dumitrache putuse cerceta documentele Coziei în original (la acea dată neexistând încă nici actuala condică și nici, probabil, vreo alta) și că hrisovul în discuție este printre puținele cărora el le-a însemnat nu numai văleatul, ci și data de lună și zi: « Dec. 11 » ⁵⁷. Prin urmare, pe temeiul copiei din condică și al rezumatului din *Cronologie* se poate reconstitui, în ciuda greșelilor din ambele, data pe care a purtat-o hrisovul în original: « Acest cinstit hrisov s-a scris din porunca marelui voievod Io Mircea și domn a toată Ungrovlahia, în anul 6899, indictionul 11, luna decembrie 11 ».

Dar atunci, *acesta* este cel mai vechi document, cunoscut azi, în care se face amintire de mănăstirea Cozia și totodată și cea dintâi consemnare a vreunor danii făcute ei.

Astfel intră în discuție un element nou — nebănuit încă nici de noi, în articolul de acum opt ani, nici de prof. Vătășianu, când a procedat la « verificarea » acestuia — fapt care ne silește să reexaminăm întreaga problemă a originilor Coziei și a etapelor dezvoltării ei.

Comparând cele două hrisoave ce poartă văleatul 6899, ne izbește faptul că hrisovul din 20 mai 1388 are un caracter vădit mai solemn decât cel din 11 decembrie 1387. Într-adevăr, *arenga* hrisovului din 11 decembrie este repetată în întregime în cel din 20 mai, dar îmbogățită cu citate din scripturi ⁵⁸; în ce privește *dispoziția*, nu numai că posesiunile sînt cu totul altele în fiecare dintre documente, ci chiar prezentarea lor diferă: la 11 decembrie nu se amintește decât numele satelor dăruite, pe cînd la 20 mai se prezintă detalii asupra provenienței aproape fiecareia dintre danii și, totodată, la enumerarea acestora, se adaugă indicarea oborocului anual, se stabilește autoritatea egumenului asupra obștii mănăstirii și se recunoaște dreptul de autoadministrare al acesteia; în sfîrșit, și în

⁵² DRH, B, vol. I, p. 60, ca justificare a noii datări propuse pentru hrisovul zis « de primă fundațiune ».

⁵³ *Ibidem*: « Datat după conținut, după formă (denumirea destinatarului, « locul numit Nucet pe Olt » și formularea blestemului) considerînd că indictionul este bun ».

⁵⁴ DRH, B, vol. I, nr. 10, p. 28–30; vezi mai jos, nota 76.

⁵⁵ Eroarea s-ar putea explica prin faptul că, documentele fiind așezate în ordine pentru a fi copiate, cele două cu același văleat se aflau alături. Voit, s-a putut data primul hrisov, cu luna și ziua celui de al doilea în cazul în care, în momentul copierii, data lui ar fi prezentat unele greutăți de lectură, datorate unor rosături, îndoituri etc.

⁵⁶ Ed. IORGA, p. 20, nr. 8: « 6866. Dec. 11. Mircea voevod al doilea sîntei mănăstiri Nucetul ce se chiamă Cozia; și au adaus și au închinat la sfînta mănăstire satul Călimănești și satul Jăblea și Brădicenii și Seaca și la Rîmnic satul Hinoteaștii, ca să fie toate acestea ertate de bir ». Dumitrache medelnicerul spune « a adaus », fiind că rezumase, cu puțin

mai sus (ed. IORGA, p. 20, nr. 5), cu văleatul greșit 6810, un alt hrisov al lui Mircea pentru Cozia (cel din 1404–1406, DRH, B, vol. I, nr. 28, p. 63–65).

⁵⁷ Alte exemple de documente avînd în *Cronologie* și date de zi: 6895, iul. 27; 6898, sep. 4; 6908, dec. 12; 6923, mai 28 (p. 21–22) (ed. Iorga, nr. 10, 11, 12, 14) etc. Am controlat în ms. rom. 4649 existența indicației de lună și zi: ea se află scrisă, ca în toate celelalte cazuri, printre rînduri, între văleat și anul erei noastre. Nu poate fi vorba nici de o confuzie între indiction și lună, căci Dumitrache era un bun cititor al vechilor documente (a fost însărcinat anume să controleze felul în care au fost transcrise și traduse documentele din condica episcopiei de Buzău; AURORA, ILIEȘ, op. cit., p. 354); nu întîlnim vreo confuzie între dată și indiction la nici unul dintre documentele pe care el le-a transcris în *Cronologie*.

⁵⁸ Procedeu obișnuit pentru hrisoavele solemne date mănăstirilor.

ce privește *protocolul final*, există — așa cum, de altfel, au arătat ultimii editori — pe lângă asemănări, și unele deosebiri ⁵⁹.

Hrisovul din 11 decembrie 1387 este deci un obișnuit act de proprietate; cel din 20 mai 1388 este însă mai mult decât atât, căci el consemnează și anumite *norme de funcționare* a obștii călugărești. Aceasta arată că, între cele două date sus-amintite, s-a petrecut ceva care a adus schimbări însemnate în viața — nu numai economică, ci și religioasă — a mănăstirii și anume chiar evenimentul care a făcut necesară emiterea celui de-al doilea hrisov ⁶⁰.

Acestea o dată știute, putem cerceta — bineînțeles ținând seama de faptul că prof. Vătășianu nu a putut cunoaște data exactă a hrisovului zis « de primă fundațiune », așa cum am stabilit-o aci — observațiile și obiecțiile față de interpretarea pe care, cu opt ani în urmă, am dat-o celor două hrisoave în discuție.

Prof. Vătășianu nu acceptă concluziile desprinse de noi din analiza hrisovului din 20 mai 1388 (că adică acest hrisov a fost emis anume pentru a consemna trecerea Cotmeanei, împreună cu toate posesiunile ei, enumerate în *dispoziție*, sub stăpînirea Coziei, cu prilejul sfințirii, la 18 mai, a bisericii ctitorite de Mircea). D-sa consideră ca hotărîtoare în privința existenței Coziei înainte de venirea lui Mircea la domnie (23 septembrie 1386) știrea pe care ne-o oferă porunca din 22 iunie 1418 a lui Mihail voievod ⁶¹: « Dă domnia mea această poruncă celor două mănăstiri care sînt întemeiate de bunicul domniei mele și de părintele domniei mele, de la Cozia, a sfîntei... troițe și a sfîntei blagoveștenii, de la Codmeana... », observînd că « în interpretarea lui E. Lăzărescu, scribul s-ar fi exprimat însă și în acest caz în mod confuz, fiindcă, după presupunerea sa, ctitoria lui Radu I ar fi Cotmeana, iar ctitorul Coziei n-ar fi decât Mircea » ⁶². La rîndul nostru observăm că, din textul citat mai sus, luat *ad litteram*, nu « ar trebui să se înțeleagă » cîtuși de puțin « că mănăstirea Cozia ar fi fost întemeiată încă din vremea lui Radu I », cum crede prof. Vătășianu ⁶³, ci ori că Radu I a întemeiat Cozia, iar Mircea Cotmeana, ori că Radu și Mircea ar fi întemeiat *împreună* și o mănăstire, și cealaltă. Prin urmare, nici sensul pe care i-l *presupunem* noi știrii oferite de poruncă și nici acela pe care i-l *presupune* prof. Vătășianu nu rezultă din simpla lectură a textului ei — care este într-adevăr vag —, ci din interpretarea acestuia în lumina știrilor oferite de alte izvoare ⁶⁴; iar deosebirea dintre interpretarea pe care i-o dă d-sa și aceea pe care i-o dăm noi provine tocmai din faptul că izvoarele în lumina cărora s-au dat cele două interpretări au fost diferite atît ca număr, cît și ca valoare.

O indicație pe deplin concludentă — pentru noi cel puțin — ni se pare a fi aceea pe care o oferă hrisovul dat de Dan al II-lea, la 12 decembrie 1424, din Tîrgoviște ⁶⁵; de astă dată este vorba numai de Cozia singură, fără amintirea Cotmeanei, astfel încît, în acest caz nu mai pot încăpea nici confuzii, nici îndoieli. Voievodul își motivează « dăruirea » hrisovului prin exemplul de pietate pe care l-a dat odinioară ctitorul: « precum a ridicat această mănăstire sfintrăposatul Mircea voievod și a dăruit și a adăugat... »; și ne întrebăm cum această mențiune atît de clară, semnalată de noi încă de acum opt ani ⁶⁶, a putut totuși scăpa atenției prof. Vătășianu.

Reamintind că, fără excepție, toate izvoarele — epigrafice, narative și documentare — ce amintesc de întemeierea și zidirea Coziei îl indică pe Mircea drept ctitor (fără ca

⁵⁹ În privința blestemului; vezi mai sus, nota 53.

⁶⁰ Motivul pentru care socotim că este vorba de sfințirea bisericii, l-am arătat acum opt ani (*Data zidirii Coziei*, p. 130): Cotmeana nu putea trece sub stăpînirea unei mănăstiri aflată numai « în proiect » sau în construcție. Părerea că la 20 mai nu s-ar fi făcut decât ceremonia de începere a lucrărilor, la N. CONSTANTINESCU, *Cercetările arheologice de la Cozia*, în *Mitropolia Olteniei*, XVII (1965), p. 596. Pr. D. BĂLAȘA, *Complexul Cozia și Pr. I. IONESCU*, *Recenzie la V. VĂTĂȘIANU, Datarea mănăstirii Cozia*, în *Mitropolia Olteniei*, XXI (1969), p. 812, cred că atunci s-ar fi luat doar inițiativa

fundării Coziei. Ar fi curios însă ca, încă de la hotărîrea de înființare a mănăstirii, sau de la fundarea bisericii, să se fi consemnat și *normele de funcționare* ale instituției monastice.

⁶¹ DRH, B, vol. I, nr. 42, p. 86—88.

⁶² *Datarea mănăstirii Cozia*, p. 34.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Chiar prof. Vătășianu e de acord cu aceasta; vezi mai jos p.182 și nota 95.

⁶⁵ DRH, B, vol. I, nr. 56, p. 110—112.

⁶⁶ *Data zidirii Coziei*, p. 125—126.

măcar unul singur să amintească și de Radu I) ⁶⁷, socotim că putem trece la analiza celor două hrisoave – din 11 decembrie 1387 și din 20 mai 1388 – pentru a desprinde cele câteva știri asupra datei la care a fost întemeiată acea mănăstire, pe care le conțin ele. Cum am arătat mai sus, *arenga* hrisovului din 20 mai reproduce, îmbogățind-o, pe aceea a hrisovului din 11 decembrie precedent. În partea comună ambelor hrisoave, imediat după *intitulație*, voievodul explică împrejurările în care a luat inițiativa întemeierii mănăstirii: « După putere am binevoit să urmez a proslăvi pe Dumnezeu, care m-a proslăvit și m-a ridicat cu slavă în scaunul părinților mei. De aceea (Тѣмъжѡ) am binevoit domnia mea să ridic din temelie o mănăstire în numele sfintei. . . troițe. . . » ⁶⁸. După 20 mai 1388, această formulare nu se mai întâlnește – cu excepția hrisovului din 8 ianuarie < 1392 > ⁶⁹, al cărui început reproduce, cuvânt cu cuvânt, o bună parte a celui sus-amintit – în nici un alt hrisov dat de Mircea Coziei (nici chiar în cel din 4 septembrie 1389). Nu este deci vorba de o formulă-șablon, ci de o redactare bine gândită, anume pentru a exprima, pe de o parte, o îndoită realitate – nu prea îndepărtata venire în domnie a lui Mircea și recenta înălțare a mănăstirii – și, pe de alta, legătura pe care, potrivit concepției vremii sale, voievodul înțelegea să o stabilească între cele două evenimente.

Dacă hramul mănăstirii este indicat în ambele documente în discuție prin exact aceleași cuvinte, localizarea geografică a acesteia e deosebită de la unul la celălalt. Cum însă nu poate fi vorba de două mănăstiri diferite, urmează că formularea « Nucet pe Olt, adică Cozia » (în hrisovul din 11 decembrie 1387) și « Călimănești pe Olt, care a fost mai nainte satul boierului domniei mele Nan Udobă, pe care cu dragoste și cu multă osîrdie, după voia domniei mele l-a închinat mai înainte-zisei mănăstiri » indică, ambele, unul și același loc, sau, mai precis, faptul că « nucetul » în care a fost zidită Cozia se afla în hotarul satului Călimănești ⁷⁰.

O dată acestea recunoscute, se impun două constatări: cea dintîi e aceea că Mircea și-a zidit ctitoria pe un loc care a trecut, *direct*, prin « închinare », din stăpînirea lui Nan Udobă, în aceea a mănăstirii; cea de-a doua, că « închinarea » s-a făcut « după voia » lui Mircea însuși. Prima constatare elimină din discuție ipoteza că la Cozia – sau în împrejurimi, în hotarul Călimăneștilor – s-ar fi aflat, încă de la 1300 (cum pare a bănuî prof. Vătășianu, acceptînd datele fanteziste din *Cronologia tabelară*), o mănăstire pe care – ca instituție religioasă și ca posesoare de bunuri – ctitoria lui Mircea n-ar fi făcut decît să o continue: Nan Udobă, contemporan al lui Mircea (« boierul domniei mele »), n-a putut « închina » mănăstirii, încă de la începutul secolului, locul în discuție. Cea de-a doua constatare permite însă oarecare precizări în privința datei la care s-a făcut « închinarea ». Într-adevăr, ar fi de neînțeles ca, *tocmai* cînd este vorba de o posesiune atît de însemnată (însuși locul pe care se afla zidită mănăstirea) – și *tocmai* într-un document în care, pentru bunuri cu mult mai puțin importante, s-a însemnat cu grijă faptul că dăruirea lor s-a făcut « după voia lui Radu voievod » sau « după voia lui Dan Voievod » – să se fi omis să se menționeze că « închinarea » nu s-a făcut numai « după voia » lui Mircea, ci și după aceea a voievodului ce domnea pe atunci (Radu I, după interpretarea dată de prof. Vătășianu hrisovului din 22 iunie 1418, al lui Mihail voievod). Cum însă Mircea *singur* și-a

⁶⁷ *Ibidem*, p. 125, unde menționam și singura *aparentă* excepție, hrisovul din 22 iunie 1418, discutat mai sus. Interpretarea acestuia o prezentasem mai înainte (p. 116, nota 3).

⁶⁸ DRH, B, vol. I (text, p. 25, trad. p. 27 și text p. 58–59, trad. p. 59).

⁶⁹ DRH, B, vol. I, p. 17. Hrisovul are un caracter solemn, ca și cel din 20 mai 1388; e de observat că prin el se ridică numărul călugărilor de la 10 la 12 și că sînt amintiți *martori*, printre care « și Filos, pe atunci logofăt, mărturisește că a scris ». Pare puțin probabil ca un mare logofăt – despre care știm că era și un cărturar al vremii – să se fi mulțumit să copieze, cuvînt cu cuvînt, *arenga* redactată, pentru documente mai puțin solemne, de alcineva; bănuim deci că tot el redac-

tase anterior celelalte două hrisoave (din 11 decembrie 1387 și 20 mai 1388). *Arenga* a fost reluată apoi (în partea care era potrivită) în hrisovul lui Alexandru Aldea, din 25 iunie 1436, dat tot Coziei (DRH, B, vol. I, nr. 77, p. 138–140).

⁷⁰ Nu știu cum s-ar explica – în ipoteza că în hrisovul din 11 decembrie 1387 ar fi vorba de « mănăstirea de la Călimănești (= Ostrov), iar în cel de la 20 mai 1388 de Cozia – faptul că *arenga* este în ce privește partea ei esențială (motivarea întemeierii mănăstirii) identică. Se poate oare presupune că Mircea a înălțat, *concomitent*, două mănăstiri, la distanță de numai cîțiva kilometri? Căci *arenga* arată precis, în ambele cazuri, că *Mircea* a înălțat mănăstirea și anume pentru că Dumnezeu l-a ajutat să ia domnia.

dat învoirea, el și-a dat-o în *calitatea lui de voievod*⁷¹, deci după 23 septembrie 1386, astfel că de începerea zidirii înainte de această dată nu poate fi vorba.

În articolul nostru de acum opt ani, n-am mai prezentat lungă analiză de mai sus a hrisovului din 20 mai 1388, socotind că existența așa-zisei mănăstiri — denumită Nucet, Cozia, Călimănești sau altfel — presupusă a se fi aflat pe locul ctitoriei lui Mircea, încă înainte de venirea acestuia în domnie, nu mai putea fi susținută față de argumentele aduse de noi acolo, pe care le considerăm și acum probante și față de care prof. Vătășianu n-a făcut decât să manifeste — fără a fi supus măcar unul singur dintre ele unei serioase verificări critice — doar vagi îndoieli și rezerve. Dar, o dată constatată (prin argumentația de acum opt ani și prin cea prezentată pentru prima oară aici) imposibilitatea existenței, la Cozia sau în hotarul Călimăneștilor, a unei mănăstiri anterioare datei de 23 septembrie 1386, este evident că daniile făcute «după voia» lui Radu I și Dan I, amintite în hrisovul din 20 mai 1388, au aparținut altei «mănăstiri» sau «biserici» (ce nu este numită acolo, în legătură cu ele⁷², dar este amintită în partea finală a *dispoziției*)⁷³. Această mănăstire trebuia să fi existat încă din vremea lui Radu I, dar să fi încetat să mai aibă, după data emiterii aceluia hrisov, propriul său patrimoniu. Am arătat că *singura*, printre mănăstirile ce ne sînt cunoscute ca existente pe acea vreme, care îndeplinea aceste condiții, era Cotmeana; și am observat totodată că nici intrarea, nici rămînerea posesiunilor pe care Cotmeana trebuie să le fi avut (dat fiind că, la trecerea ei, împreună cu «toate ce țin de ea», sub stăpînirea Coziei, ea funcționa efectiv, de ani de zile) nu poate fi constatată în nici un fel, dacă nu se admite că ele sînt tocmai cele enumerate în prima parte a *dispoziției* hrisovului din 20 mai⁷⁴. Cît privește aria de răspîndire a acestor posesiuni⁷⁵, precum și indicația clară a faptului că una dintre acestea — satul Orlești — «a fost mai nainte la mănăstirea Codmeana» (cuprinsă în hrisovul din 4 septembrie 1389⁷⁶), ele n-au constituit decât confirmări ale justeței raționamentului prezentat mai sus⁷⁷.

⁷¹ Învoirea ctitorului era necesară, dat fiind că, din faptul donației, pentru Nan Udobă, donator, decurgeau anumite drepturi — de pomenire, de înmormîntare în cuprinsul bisericii etc. —, iar pentru urmașii lui îndatorirea de a controla îndeplinirea obligațiilor mănăstirii în această privință. Mai însemnată însă era învoirea domnească, voievodul fiind singura autoritate în drept să recunoască valabilitatea unui transfer de proprietate (vezi AL. BUZESCU, *Domnia în Țara Românească pînă la 1866*, București, [1944], p. 144). Amintim că Nan Udobă, probabil rudă cu voievodul, a fost îngropat în Biserica Domnească din Curtea de Argeș.

⁷² *Data zidirii Coziei*, p. 128, vezi mai sus, nota 16.

⁷³ Prof. Vătășianu afirmă (*Datarea mănăstirii Cozia*, p. 32, nota 18): «E. Lăzărescu... pretinde că în document nu s-ar preciza numele mănăstirii căreia ar fi fost făcute aceste daniile...» și socotește necesar să prezinte, în întregime, textul hrisovului din 20 mai «pentru a permite cititorului să aprecieze singur această afirmație». Cum s-a văzut mai sus (p. 176) nu simpla lectură a unui document, ci cercetarea lui în lumina știrilor altor izvoare istorice, poate duce la înțelegerea lui corectă. Observ că, dacă nu este ajutat prin indicarea știrilor în lumina cărora trebuie înțeles hrisovul în discuție, cititorul va putea face aceeași confuzie ca și prof. Vătășianu între mănăstirea care primește dania din 20 mai 1388 (= Cozia) și «biserica» sau «mănăstirea» care avusese posesiunile pînă la această dată, dar care nu mai e numită ca beneficiară a daniilor făcute «după voia» lui Radu I și Dan I, în document (= Cotmeana). Cum trebuia interpretat documentul respectiv și de ce trebuie el interpretat astfel se va vedea îndată.

⁷⁴ Nu am avea nici vreo știre documentară în privința posesiunilor Cotmeanei înainte de trecerea ei sub stăpînirea Coziei și nici, ceea ce e mai greu de admis, vreuna — în afară de cea privind satul Orlești (pentru care vezi nota 76) — din care să reiasă că vreo posesiune a Coziei a fost mai

înainte a Cotmeanei.

⁷⁵ Observăm (*Data zidirii Coziei*, p. 128) că ele «se grupează pe o arie ce se întinde, din valea Oltului, în cea a Argeșului și în al cărei centru se află aceeași mănăstire» (Cotmeana).

⁷⁶ DRH, B, vol. I, nr. 10, p. 28–30; hrisovul nu ni s-a păstrat, cum crede prof. Vătășianu (după DIR, B, sec. XIII–XV, p. 43), doar în copie, ci fragmentar (vezi DRH, loc. cit., p. 30).

⁷⁷ Prof. Vătășianu consideră că: «E însă semnificativ că între posesiunile mai vechi, acordate în vremea lui Radu I și Dan I, figurează tocmai cele de la Rîmnic și din valea Argeșului, deci din vecinătatea Coziei, în timp ce moara din hotarul Piteștilor o dăruiește abia Mircea, la fel ca și satul Orlești (situat pe Olt) despre care se pretinde apoi în documentul din 1389 că ar fi aparținut inițial Cotmenii» (p. 33). Observăm, însă, mai întîi că formula «a dăruit și domnia mea cite sînt de nevoie călugărilor ce trăiesc în acel lăcaș pentru hrană și îmbrăcăminte: ...» se raportează la toate posesiunile ce urmează (nu numai la Orlești, la satul de pe Cricov și la moara din hotarul Piteștilor cum pare să creadă d-sa) și că ea indica dania pe care o face, cu acest prilej, Mircea, mănăstirii sale Cozia. Că nu e vorba în hrisov de trei posesiuni dăruite de Mircea din averea sa personală sau dintre posesiunile domnești, o arată clar mențiunea din hrisovul din 4 septembrie 1389, în care se arată (nu «se pretinde» — căci, dacă socotim că o știre documentară este inexactă trebuie să și demonstrăm aceasta) că Orleștii au fost ai Cotmeanei. Cît privește argumentul geografic, trebuie să recunoaștem că nu l-am înțeles: nu se află Argeșul mai a proape de Cotmeana decît de Cozia? nu se află Piteștii pe Argeș? nu se află Cotmeana cam la jumătatea drumului între Piteștii, din valea Argeșului, și valea Oltului, pe malul drept al căruia se înalță Cozia?

În « verificare », prof. Vătășianu afirmă: « . . . E. Lăzărescu presupune că toate daniile cuprinse în documentul acesta, inclusiv cele confirmate de Dan I și Radu I, ar fi aparținut Cotmenii și că deci scribul din cancelaria domnească ar fi comis o teribilă confuzie, atribuind Coziei proprietăți aparținătoare Cotmenii și care treceau în proprietatea Coziei abia prin acest hrisov »⁷⁸. Prima dintre cele două presupuneri de mai sus ne aparține într-adevăr; dar observăm că d-sa ar fi fost, fără îndoială, îndreptățit să considere că — atribuind Cotmeanei toate satele enumerate în prima parte a dispoziției hrisovului din 20 mai — am fi făcut o generalizare îndrăznească, numai dacă aceasta ar fi fost întemeiată doar pe mențiunea din hrisovul de la 4 septembrie următor; desprinsă însă din cumpănirea tuturor izvoarelor privitoare la chestiunea începuturilor Coziei (așa cum s-a arătat mai sus), părerea aceasta este, socotim, singura posibilitate de a inseria, în chip plauzibil, știrile de care dispunem în faza actuală a cercetărilor. Cea de-a doua « presupunere » nu este — cum se poate lesne observa — decît consecința la care (după credința prof. Vătășianu) ar duce acceptarea presupunerii noastre în privința provenienței posesiunilor enumerate în hrisovul din 20 mai. Rămîne deci să lămurim chestiunea dacă, într-adevăr, numai admitînd o « teribilă confuzie » a diacului redactor al hrisovului în discuție, s-ar putea presupune că posesiunile enumerate în prima parte a dispoziției au aparținut pînă la 20 mai 1388 Cotmeanei.

Desigur, dacă socotim că diecii de altă dată s-ar fi exprimat întocmai cu juriștii zilelor noastre — cu aceeași grijă pentru precizia amănuntelor, prezentate în aceleași formule stereotipe izvorîte din concepția perioadei burgheze asupra dreptului de proprietate, — diacul ar fi comis o neîndoielnică (deși nu formidabilă) eroare; nu trebuie să uităm însă că, la sfîrșitul secolului al XIV-lea, redactarea documentelor era expresia cu totul altei concepții despre lume și despre viața societății și deci a cu totul altor idei despre proprietate. Fără îndoială că azi, dacă un jurist ar voi să exprime faptul că, din voința lui Mircea — ca voievod și ca cel mai de seamă dintre urmașii ctitorului⁷⁹ — mănăstirea Cotmeana și toate posesiunile ei trec sub stăpînirea Coziei, el ar consemna mai întîi hotărîrea privitoare la mănăstire și numai după aceea posesiunile aferente, care — conform principiului « *accessorium sequitur principale* » — urmează să aibă aceeași soartă. Cu aproape șase sute de ani în urmă — așa cum se poate vedea din numeroase alte cazuri — ceea ce se consemna în primul rînd într-un hrisov era actul juridic de trecere a bunurilor funciare în seama noului posesor, căci prima grijă a voievodului — singura autoritate în drept să recunoască un transfer de proprietate⁸⁰ — este aceea de a stabili raportul juridic dintre posesiune și posesor, raport din care se nasc obligațiile bilaterale dintre acesta din urmă și domnie (ca întruchipare a statului feudal) și, în consecință, toate drepturile sau privilegiile de care (conform dreptului consuetudinar și celui scris, sau prin derogare la acestea) va avea să se bucure posesorul. De aceea, în hrisoavele cu caracter general date mănăstirilor, normele de funcționare ale acestora și drepturile lor sînt menționate totdeauna după enumerarea posesiunilor dăruite sau confirmate, întocmai ca în cazul pe care-l analizăm aci. Procedînd așa cum a procedat, diacul redactor al hrisovului din 20 mai nu comitea o eroare, ci se conforma cu strictele obiceiurilor de cancelarie ale vremii, derivate, la rîndul lor, din concepția juridică medievală asupra proprietății. Nu trebuie să ne mire nici faptul că nu se menționează în chiar dispoziția hrisovului respectiv că posesiunile dăruite Coziei provin din zestrea Cotmeanei⁸¹, căci această proveniență era bine cunoscută

⁷⁸ *Datarea mănăstirii Cozia*, p. 33. Observ că în primul rînd daniile făcute « după voia » lui Radu I și Dan I trebuie — după părerea noastră — să ne facă să ne gîndim la Cotmeana.

⁷⁹ Urmașii ctitorului aveau nu numai îndatorirea de a « patrona » ctitoria, ci — printr-o obișnuință adesea constatată în trecutul nostru, chiar dreptul de a hotări în privința vieții monastice, asupra averilor mănăstirii și însăși soartei acesteia (se cunosc mănăstiri închinăte, dăruite sau chiar vindute de către urmașii ctitorului).

⁸⁰ Vezi mai sus, nota 72.

⁸¹ De fapt, Cotmeana dispărea numai ca « persoană juridică », prin contopire cu Cozia: călugării ambelor mănăstiri formau o obște unică, ei putînd fi așezați într-o mănăstire sau alta, după socotința egumenului Gavriil, care, potrivit hrisovului din 20 mai, era singurul în drept să hotărască în asemenea chestiuni. Acest chip de organizare — o singură obște, în două mănăstiri — avea ca model, la noi, obștea Tismanei și Vodîței.

și nu mai prezenta nici un interes acum, când însăși Cotmeana intra sub stăpînirea Coziei; după cum nu trebuie să ne mire nici faptul că pentru fiecare dintre posesiuni în parte se arată situația juridică anterioară intrării ei în patrimoniul Cotmeanei. Într-adevăr, toate aceste posesiuni intraseră în patrimoniul Cotmeanei — și urmau să aparțină, de la acea dată înainte, Coziei — în condițiile în care ele aparținuseră donatorilor (între aceleași hotare, de pildă, pentru satele donate în întregime; iar în ce privește părțile de sat, ocinele și viile, cu aceleași drepturi pe care le avuseseră foștii lor proprietari asupra celorlalte părți, folosite în devălmășie de întreaga obște a satului respectiv), astfel încît era absolut necesar să se precizeze numele celui de la care decurgeau drepturile mănăstirii devenite acum posesoare. Numai ținînd seama de asemenea fapte, vom putea înțelege corect și interpreta just știrile pe care ni le pot oferi documentele ⁸².

Se cuvine, după ce am terminat examenul observațiilor și obiecțiilor ridicate de prof. Vătășianu, să vedem ce rămîne, ce se modifică și ce trebuie înlăturat din concluziile generale ale articolului de acum opt ani, concluzii pe care d-sa a socotit necesar să le verifice și a dorit — cum s-a putut vedea — să le respingă.

Cum am arătat mai sus, prof. Vătășianu nu a putut aduce nici măcar un singur argument pentru a dovedi că izvoarele narative și cele epigrafice (păstrate și azi sau cunoscute din consemnări în *Cronologia tabelară*) ar putea constitui temeiuri suficient de sigure pentru a stabili data fundării Coziei înainte de 23 septembrie 1386. Astfel, concluzia noastră că soluția problemei ce ne preocupă trebuie căutată numai în știrile date de documente ⁸³ rămîne încă în picioare. Etapele cronologice ale realizării Coziei, așa cum au fost ele stabilite cu opt ani în urmă, nu se cer modificate în urma obiecțiilor d-sale, iar elementele noi intervenite în discuție nu fac decît să completeze — sau, cum vom vedea îndată, să confirme — concluziile la care ne oprisem atunci.

Într-adevăr, lucrările pentru construirea ctitoriei lui Mircea n-au putut începe decît după venirea în domnie a acestui voievod, căci locul pe care urma să se zidească mănăstirea a fost hărăzit în acest scop de către Nan Udobă, « după voia » ctitorului, în calitatea lui de voievod. E probabil că ele au început în primăvara anului 1387 și că pînă în toamnă ele înaintaseră îndeajuns pentru ca zidirea să fi fost acoperită ⁸⁴; ajunsă în această fază de realizare, mănăstirea a fost înzestrată, prin hrisovul din 11 decembrie 1387, cu cinci sate, dintre care cel dintîi numit este — cum era și normal — chiar acela pe hotarul căruia ea fusese zidită, Călimăneștii ⁸⁵. Poate în iarna 1387–1388, sigur în primăvara 1388, lucrările au putut continua, astfel încît biserica să poată fi sfințită la 18 mai, prilej cu care — dat fiind că ea intra efectiv în funcție — s-a proclamat hotărîrea de contopire a Cotmeanei cu noua ctitorie, hotărîre consemnată în scris prin hrisovul din 20 mai 1388 ⁸⁶. La aceste date — stabilite acum opt ani și întregite pe temeiul precizării datei de 11 decembrie 1387 a hrisovului pe care-l numeam și noi « de primă fundațiune » — adăugasem atunci — indicînd-o ca pe « o ipoteză pe care o prezentăm cu toată rezerva » — părerea

⁸² Acestea știute, putem înțelege de ce în textul însuși al hrisovului se spune: « a binevoit domnia mea ca mănăstirea să fie supusă, cu toate cele mai sus scrise ("прписанниѣ") ce țin de ea, mănăstirii mai sus scrise ("писанномъ монастырьѣ") = Coziei. Mulțumesc prof. G. Mihăilă, decanul Facultății de limbi slave, pentru că a binevoit să controleze exactitatea acestei traduceri, ca și pe aceea pe care o vom prezenta mai jos, nota 89.

⁸³ Data zidirii Coziei, p. 125.

⁸⁴ Lucrările trebuiau să înceapă cît mai devreme primăvara tocmai pentru ca, înainte de venirea iernii, construcția să ajungă a fi acoperită (spre a fi ferită de intemperii).

⁸⁵ Prof. Vătășianu are dreptate cînd arată că « cele două hrisoave lasă impresia că zidirea mănăstirii, inclusiv a bisericii, ar fi fost isprăvită », cu observația însă că zidirea unei mănăs-

tiri — afară de cazul în care era vorba de o refacere — începea cu aceea a bisericii și că, în cazul de față, biserica era, la 11 decembrie 1287, construită, nu însă devenită lăcaș de cult (deci nu « finisată » și sfințită). Astfel se explică de ce în hrisov se vorbește de « satul lîngă mănăstire ». Remarcăm însă că în toate documentele de danii mănăstirilor « preocuparea principală a donatorului e aceea de a se îngriji de înzestrarea călugărilor ce trăiesc în mănăstire » și că, în afară de foarte rare excepții ce se pot explica de la caz la caz « nu se face nici o pomenire despre proiectarea sau executarea, unor clădiri » (p. 33). Ceea ce avem noi sînt acte de reglementare a unor drepturi de proprietate (sau de acordare a unor venituri), în care mențiunile despre proiecte sau despre lucrări de construcție în curs își găseau cu greu locul.

⁸⁶ Vezi mai sus, nota 60.

că lucrările vor fi continue și că « probabil » se vor fi isprăvit, o dată cu zugrăvirea interiorului, între 1 septembrie 1390 și 31 august 1391⁸⁷.

Considerată de către prof. Vătășianu ca una dintre încercările cercetătorilor care țin « să întinerească, fie și numai cu câțiva ani, zidirea bisericii principale din mănăstirea Cozia », propunerea noastră a fost, dimpotrivă, privită de către alți istorici, ca păcătuind prin « îmbătrânirea » (ca să spunem astfel) a ctitoriei lui Mircea cel Bătrîn⁸⁸, « fie și numai cu câțiva ani ». Ni se pare că la măcar o parte dintre argumentele pe care le invocă acești istorici în sprijinul părerilor lor se va putea renunța în urma lămuririlor suplimentare pe care le-am dat în paginile de față⁸⁹. Observăm însă că, deși criticată ca fiind prea timpurie de către unii și prea târzie de către alții, cronologia propusă de noi pentru desfășurarea lucrărilor de pe șantierul Coziei a primit recent — după apariția « verificării » datorate prof. Vătășianu — o neașteptată confirmare.

Cercetînd semnificația acvilelor bicefale ce apar atît pe veșmintele lui Mircea, în portretul acestuia din naosul Coziei, cît și pe ancadramentul ferestrei ce luminează acest portret, colegul Răzvan Theodorescu⁹⁰ a demonstrat — pe temeiul unui vast material arheologic, istoric și artistic, magistral interpretat — faptul că ele sînt, în *ambele* cazuri (întocmai ca în toate cele contemporane cunoscute), însemnul demnității despotiei. Examinînd și propunerea noastră de precizare a etapelor de construire a Coziei, d-sa a observat « coincidența cronologică aproape perfectă între activitatea desfășurată pe șantierul de pe valea Oltului și unul dintre cele mai însemnate episoade ale acțiunii politico-militare a voievodului în primii ani de domnie: cucerirea Dobrogei »⁹¹; iar propunînd apoi unele îndreptări de amănunt în ce privește durata unora dintre fazele de realizare a bogatei decorații sculptate⁹², d-sa remarcă: « Dacă ne vom aminti că cele două documente în limba latină emise de Mircea ca despot datează din ianuarie 1390 și din iulie 1391, vom realiza faptul că exact în perioada în care zugravii și sculptorii înfățișau la Cozia, din poruncă domnească desigur, însemnul heraldic consacrat al titlului de despot, cancelaria voievodului utiliza același titlu într-o importantă acțiune politică a Țării Românești »⁹³. Ni se pare că, admițînd îndreptările cronologice propuse de Răzvan Theodorescu⁹⁴, cronologia etapelor de construcție ale ctitoriei lui Mircea așa cum am încercat să o precizăm noi este deplin confirmată de rezultatele temeinice d-sale cercetări.

Dar, pentru a ne întoarce la observațiile și obiecțiile prof. Vătășianu, considerăm că am fi nedrepti față de « verificarea » d-sale, dacă am lăsa cititorilor impresia că ea se mărginește numai la îndoieli și tăgăduiri; d-sa ne oferă în aceeași formă concisă și

⁸⁷ Data zidirii Coziei, p. 132 și 133. Rezerva noastră de atunci se explica tocmai din faptul că această dată provenea numai din emendarea (pusă apoi la îndoială de prof. Vătășianu) a văleatului 6809, din pisania de deasupra ușii de intrare, și a celui lalt — 6894 — din inscripția ilizibilă din pronaos.

⁸⁸ Vezi mai sus, notele 50 și 60.

⁸⁹ Regretăm că, față de dimensiunile pe care le capătă articolul de față, nu putem discuta aci, în amănunte, ipoteza existenței bisericii de la Călimănești (= Ostrov) înainte de 1386. Semnalăm însă faptul că unul din argumentele cele mai puternice în favoarea acestei ipoteze — imposibilitatea ca o mănăstire înființată de Mircea (indiferent dacă înainte, sau după venirea în scaun) să fi avut nevoie de reparații în 1391 — nu se întemeiază decît pe o greșală de traducere din hrisovul din 8 ianuarie <1392> (DRH, B, vol. I, nr. 17, p. 42–45): « сѣвршыхъ и оронисат и направихъ... » trebuie tradus « am terminat, am sfințit și am isprăvit » (nu « am reparat », căci « направихъ » nu înseamnă a repara).

⁹⁰ RĂZVAN THEODORESCU, *Despre un însemn sculptat și pictat de la Cozia (În jurul « despotiei » lui Mircea cel Bătrîn)*, în SCIA, XVI (1969), p. 191–208.

⁹¹ *Ibidem*, p. 197.

⁹² *Ibidem*, p. 198: « ... am înclina mai curînd să credem că pietrarii finisau elementele de sculptură exterioară, între care și imaginea acvilei, nu în cursul anului 1387 și în iarna 1387–1388 așa cum s-a sugerat <e vorba de părerea noastră>, ci mai curînd după sfințirea lăcașului (admițînd data propusă de E. Lăzărescu), poate în vara, toamna sau iarna anului 1388, dacă nu chiar în 1389, perioadă în care prin înstăpînirea sa în Dobrogea, Mircea putea să arboreze pe fațada principalei sale ctitorii, menite de altfel a-i deveni necropolă, însemnul despotal ».

⁹³ *Ibidem*, p. 198–199.

⁹⁴ Socotim că, întreaga cronologie a începuturilor Coziei, astfel corectată, este confirmată de știrile oferite de hrisovul mai sus citat din 8 ianuarie <1392>. Într-adevăr, și de astă dată este vorba de un hrisov solemn (în care se precizează, din nou, oborocul acordat mănăstirii, acum fiind însă vorba de 12 călugări, în loc de 10, ca în 1388); emiterea hrisovului trebuie să fi fost deci cerută de un alt eveniment care să fi produs schimbări, nu numai în viața economică, ci și în cea religioasă a mănăstirii. Credem că acest eveniment ar putea fi tocmai terminarea definitivă a lucrărilor, în cursul verii sau toamnei anului 1391, atît la biserică (zugrăvirea, cu sfeștania obișnuită), cît și la clădirile monastice.

o expunere a propriei d-sale propuneri de datare a Coziei, însoțită de o prezentare — ce e drept, foarte succintă — a izvoarelor pe care e întemeiată.

În legătură cu interpretarea pe care o dă d-sa sus-amintitei porunci din 22 iunie 1418, a lui Mihail voievod, prof. Vătășianu ne spune: «Și totuși, coroborat cu documentul prim din 20 mai 1388... , cu data inscripției din 1385/6, zugrăvită în pronaos, repetată de zugravii brîncovenști în naos, precum și cu știrea din *Letopisețul Cantacuzinesc*, unde se dă data 1382/3, îmi pare că redactarea hrisovului lui Mihail, singurul document original, ar merita mai multă încredere»⁹⁵. Ca urmare, d-sa respinge chipul nostru de a examina critic izvoarele și se întreabă dacă «n-ar fi oare mai prudent să acordăm crezare cel puțin știrilor care îi atribuie într-un fel sau într-altul lui Mircea ctitoria, cu data întemeierii în vremea lui Radu I, în anul 1382/3, urmată de clădirea bisericii și executarea zugrăvirii în 1385/6, cu definitivarea așezămîntului (probabil construirea mai temeinică a clădirilor mănăstirești, executate la început ca adăposturi provizorii) și înzestrarea mănăstirii prin danii noi și prin supunerea Cotmenii în 20 mai 1388?»⁹⁶. Desigur, așa s-ar rezolva problema începuturilor Coziei *dacă* interpretarea pe care o dă prof. Vătășianu știrii vagi din porunca lui Mihail voievod ar fi într-adevăr coroborată, nu *infirmată*, de știrile cuprinse în hrisovul din 20 mai 1388; *dacă* toți istoricii n-ar fi de acord în privința faptului că întreaga cronologie a secolelor al XIV-lea și al XV-lea este, în *Letopisețul Cantacuzinesc*, pe de-a întregul greșită; dacă, în sfîrșit — printr-o lungă demonstrație pe care prof. Vătășianu nu o discută — n-am fi arătat că «pe simpla menționare — și ea îndoielnică — a anului 6894 în inscripția dispărută <din pictura pronaosului> și apoi pe repetarea lui... în pisania de la 1704—1705, nu se poate întemeia încercarea de a preciza data zidirii bisericii mari a Coziei»⁹⁷.

Dar prof. Vătășianu este atît de convins de temeinicia argumentației d-sale încît crede că trebuie să ne admonesteze sever pentru că, în încercarea noastră de datare, «respingem conținutul cronicilor și al documentelor»... «emendînd în mod arbitrar și toate datele» și se întreabă apoi (cînd propune propria d-sale soluție a problemei) «ce rost ar mai avea consultarea documentelor dacă, sub pretextul de interpretare critică, ne considerăm îndreptățiți să le desființăm prin emendarea textului ca și a datelor»⁹⁸. Fără a ne crede în măsură să admonestăm pe cineva și fără să acordăm calificative vreunui chip anume de a interpreta izvoarele istorice, în urma a peste treizeci și cinci de ani de cercetare a acestora, ne socotim în stare să răspundem nelămuririi prof. Vătășianu.

După sute de ani de experiență, istoricii au ajuns la concluzia că nu e «prudent» să acorde încredere nici unui izvor scris, fără a-l fi supus mai întîi unui atent și minuțios examen critic, căci ei au ajuns să știe că nici unul nu prezintă întregul adevăr istoric și numai acest adevăr. Ei au creat deci reguli precise — care se învață ce e drept în școli, dar a căror folosire corectă e o chestiune de practică — și pe care trebuie să le aplice oricine cercetează, pe temeiul izvoarelor scrise, vreunul dintre aspectele vieții trecute. Aceste reguli cer *eliminarea din discuție* a știrilor vădit inexacte și a fanteziilor din cuprinsul izvoarelor tîrzii, *emendarea* textelor corupte și *interpretarea* — prin comparația cu alte izvoare și funcție de chipul în care au fost ele concepute și exprimate — a știrilor pe care, după aceste operații preliminare, le socotesc că pot servi drept temei pentru cunoașterea realității trecute. Aplicarea acestei metode critice — folosită de toți istoricii de pretutindeni — nu «desființează» prin emendarea textului și a datelor nici documentele, nici izvoarele narative, ci *ajută* la înțelegerea corectă a acestora; iar dacă rezultatele ei pot fi (și e chiar bine să fie) discutate, aceasta nu se poate face decît tot pe temeiul aceleiași metode critice, tot cu argumente desprinse din cercetarea sistematică a izvoarelor vremii.

Nu e nimic «arbitrar» în a propune emendații și interpretări, atunci cînd acestea sînt prezentate ca atare și dacă sînt sprijinite cu argumente și cu citate din izvoare, ce pot fi controlate de către oricine își dă osteneala să procedeze la o temeinică verificare; și

⁹⁵ *Datarea mîndstirii Cozia*, p. 34.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Data zidirii Coziei*, p. 125.

⁹⁸ *Datarea mîndstirii Cozia*, p. 34.

nu e deci « mai prudent să acordăm crezare » unor știri îndoielnice ca sens și ca exactitate, din surse adesea târzii, chiar dacă ele au fost cu grijă alese din mulțimea izvoarelor, anume pentru că par a veni în sprijinul tezei a cărei demonstrare se urmărește. Dar, mai ales, ni se pare că nu e de loc « prudent » să credem că întărim temeiurile fragile ale unei asemenea teze, prin afirmații în sprijinul cărora nu se poate aduce absolut nici un izvor istoric. Într-adevăr, nu este de loc « prudent » să afirmăm că « Mircea fusese, în orice caz, un ambițios »⁹⁹; nu ni se pare de loc « firesc » ca — admițând că pierduse într-adevăr orice speranță că va ajunge să domnească vreodată — « el să fi încercat să-și creeze o situație morală predominantă cel puțin în cadrul ierarhiei bisericești »¹⁰⁰; nu credem că « în tinerețe se gândise poate și Mircea la eventuala necesitate de a se călugări și de a încerca o carieră arhierească »¹⁰¹ și ne îndoim că vreunul dintre cititori va considera verosimile aceste afirmații ale prof. Vătășianu numai pe temeiul că, în vremea tinereții lui Mircea — când în Țara Românească fuseseră introduse, printr-o imitare a obișnuințelor și modelor occidentale, « unele titlaturi și chiar și îmbrăcămintea (preferințe pentru costumele central-europene, pentru podoabele corporale importate din Transilvania) »¹⁰² — « în țările Europei centrale se stabilise tradiția ca fii de suverani care nu aveau posibilitatea succesiunii la tron să-și creeze o situație în cadrul ierarhiei bisericești »¹⁰³.

II

Am răspuns pînă aci observațiilor și obiecțiilor ridicate de prof. Vătășianu față de propunerea noastră de precizare a cronologiei începuturilor Coziei, adăugînd în discuție și cîteva elemente pe de-a întregul noi; am prezentat totodată și părerile d-sale în privința cronologiei aceluiași începuturi, precum și motivele pentru care, la rîndul nostru, socotim că acestea nu pot fi acceptate. Fără îndoială că discuția s-ar fi putut opri aci, dacă — așa cum s-a putut vedea — prof. Vătășianu nu ne-ar fi învinovătit că, prin propunerea noastră de datare a Coziei, am fi urmărit să « salvăm » « teza » originii sîrbești a variantei de triconc căreia îi aparține biserica acelei mănăstiri. Se cuvine deci să cercetăm dacă, și în ce măsură, acceptarea cronologiei stabilite de noi are, într-adevăr, în discuția asupra originii variantei respective, însemnătatea pe care i-o acordă prof. Vătășianu și totodată dacă admiterea celei propuse de d-sa este hotărîtoare pentru susținerea ipotezei d-sale.

Este neîndoielnic că argumentul pe care, la începutul acestor pagini, l-am numit « cronologic » a jucat un rol deosebit de însemnat în făurirea ipotezei prof. Vătășianu cu privire la originea variantei de triconc în discuție și că, încă și azi, el continuă să mai joace un asemenea rol în susținerea ei. Se înțelege însă de la sine că acest argument nu este (și nici nu poate fi) singurul pe care acea ipoteză se sprijină. Într-adevăr — prezentînd, cu ani în urmă, ipoteza amintită — prof. Vătășianu a arătat nu numai *cînd* (după credința d-sale) ar fi fost creată la nord de Dunăre varianta de triconc în discuție, ci și *cum* socotește d-sa că s-ar fi ajuns la crearea ei acolo, indicînd pe larg atît elementele din a căror combinare s-ar fi născut această variantă, cît și cîteva dintre marile etape ale procesului ce ar fi dus la realizarea acesteia¹⁰⁴. D-sa a indicat cele cîteva dintre vechile lăcașuri de cult de pe întinsul Țării Românești care ar marca acele etape; dar cum toate aceste lăcașuri se află într-o avansată stare de ruină, pentru ilustrarea procesului sus-amintit era necesară nu numai cunoașterea cît mai precisă a cronologiei lor, ci și reconstituirea, cît mai exactă cu putință, măcar a structurii, dacă nu și a decorației pe care fiecare dintre ele o avusese la origine.

⁹⁹ *Ibidem*; afirmația e repetată citeva rînduri mai jos « fiu de domn ambițios ».

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*; cf. și obiecțiile aduse de pr. I. Ionescu, în recenzia amintită (mai sus, nota 60) a articolului prof. Vătășianu, p. 812.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*; se poate oare afirma, pe temeiul totuși destul de pușinelor cazuri de acest fel cunoscute, că în Occidentul catolic chiar « se stabilise tradiția » unor asemenea renunțări la viața lumească?

¹⁰⁴ V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale*, I, p. 140–141; 185–191.

Totdeauna reconstituirea structurii unui monument ruinat constituie o problemă delicată și complexă, care — contrar a ceea ce se crede îndeobște — nu se poate rezolva numai cu ajutorul unei rodnice imaginații sau a unei infailibile «intuiții», ci, evident, mai ales cu acela al unor temeinice cunoștințe asupra meșteșugului de odinioară¹⁰⁵. În cazul monumentelor de care aminteam mai sus, rezolvarea problemelor este încă și mai mult îngreunată de faptul că, pentru cele mai multe dintre edificiile ruinate, nu avem decât cunoștințe nesigure, rezultate din săpături arheologice executate, cu decenii în urmă, fără metodă, de cele mai multe ori sub conducerea unor diletanți. Ca urmare, pentru a-și susține ipoteza d-sale, prof. Vătășianu a trebuit nu numai să stabilească nesigura cronologie a celor mai vechi monumente muntenești, ci și să reconstituie, cu mare trudă, însuși aspectul pe care l-au putut avea, la origine, aceste monumente.

Nu putem ști, se înțelege, câți dintre aceia care au luat cunoștință de ipoteza prof. Vătășianu vor fi urmărit cu atenție, una câte una, întreaga serie de asemenea reconstituiri pe care ea se sprijină și nici câți au acceptat-o sau nu; putem însă afirma cu certitudine că, în cei unsprezece ani ce s-au scurs de când ea a fost prezentată, numărul acelor care au formulat, în scris, obiecții față de această ipoteză («cercetătorii care încearcă să salveze teza originii sîrbești») nu se ridică decât la doi¹⁰⁶ și că nici unul dintre ei nu a luat vreodată în discuție ipoteza sus-zisă, în întregul ei: ambii au formulat, doar în treacăt, unele obiecții de amănunt¹⁰⁷. Este deci evident că, ceea ce a determinat pe acești cercetători să procedeze astfel n-a fost — cum lasă prof. Vătășianu să se creadă — vreun deosebit atașament pentru vreo teză sau ipoteză oarecare, mai veche sau mai nouă, ci doar faptul că ei au observat că, printre reconstituirile propuse de către d-sa se află unele care, fără doar și poate, sînt tehnicește imposibile. Ca urmare, întreaga desfășurare (așa cum o prezintă d-sa) a procesului de creație, la nord de Dunăre, a variantei de triconc în discuție, devine îndoielnică, chiar dacă prioritatea cronologică a monumentelor aparținînd acestei variante, cunoscute azi la nordul fluviului, față de cele similare, cunoscute azi la sudul lui, ar fi fost pe deplin dovedită (ceea ce, cum se va vedea, e departe de a corespunde realității). Astfel se explică de ce unul dintre cei doi cercetători amintiți nici n-a mai luat în discuție cronologia monumentelor a căror reconstituire o considera greșită¹⁰⁸.

În aceste condiții, ni se pare că analiza ipotezei prof. Vătășianu trebuie să înceapă cu cercetarea elementelor din a căror îmbinare s-ar fi format — după părerea d-sale — varianta de triconc căreia îi aparține Cozia; trebuie să continue cu aceea a desfășurării procesului de alcătuire a celei variante (ceea ce implică discuția fiecăreia în parte dintre reconstituirile propuse de d-sa) și să se încheie cu un examen atent al argumentului «cronologic» și al locului pe care-l ocupă datarea Coziei în cuprinsul acestuia.

Ceea ce constituie elementul caracteristic al variantei de triconc în discuție este prezența, de ambele părți ale fiecărei abside, a unor arcade oarbe, mai joase, asupra cărora

¹⁰⁵ În această privință, se pot observa două tendințe contrare: aceea de a subestima cunoștințele meșterilor de altădată și aceea de a crede că ei își cunoșteau atât de bine meșteșugul, încît nici nu-și mai puneau probleme tehnice. De fapt, acești meșteri foloseau totdeauna rațional, adesea chiar cu măiestrie, cunoștințele vremii lor, iar acestea — întemeiate pe o lungă experiență — erau suficiente pentru a răspunde cerințelor vremii. Monumentele se «calculau» cu grijă și trudă, chiar dacă nu după principiile matematice pe care le folosesc constructorii de azi.

¹⁰⁶ În ordine cronologică: am prezentat unele obiecții într-o recenzie la lucrarea prof. Vătășianu în SCIA, VI (1959), p. 286—308 (pentru chestiunile ce ne interesează aci, p. 291—293), recenzie la care prof. Vătășianu a răspuns în SCIA, VII (1960); (vezi în special, p. 281—283); apoi, a discutat unele date ale problemei prof. GRIGORE, IONESCU,

Istoria arhitecturii în România, I, București, 1963, p. 124—125 (cu nota 3) și 140—141 (cu nota 1); răspuns al prof. VĂTĂȘIANU în Arhitectura R.P.R., XII (1964), nr. 2, p. 56.

¹⁰⁷ Atît în lucrarea prof. Grigore Ionescu, cit și în recenzia noastră, cu privire la valabilitatea ipotezei prof. Vătășianu, se manifestă doar îndoieli, justificate prin constatarea că unele dintre argumentele pe care ea se sprijină sînt fie lipsite de temel, fie inconcludente. Aci, deci, se discută pentru prima oară ipoteza ea însăși, atît pe temeiul obiecțiilor anterioare (amintite numai) și al răspunsurilor prof. Vătășianu, cit și pe acela al unor elemente încă neluate pînă acum în discuție.

¹⁰⁸ Prof. GRIGORE IONESCU nu ridică vreo obiecție împotriva atribuirii Vodiței II vremii domniei lui Vladislav (op. cit., p. 141, nota 1) și nu încearcă o precizare a datei Coziei.

se descarcă împingerile marilor arce longitudinale de susținere a turlei. Pentru G. Balș, această dispoziție și-ar avea originea în monumentele de plan în cruce greacă¹⁰⁹, cu brațele nord și sud ale crucii terminate cu abside: « Geneza acestei dispoziții se poate lesne ghici. Dacă la planul cu stilpi, apropiem acești stilpi de zidurile exterioare pînă ce ei ajung să le atingă, obținem planul cu arcade oarbe »¹¹⁰. Pentru Gabriel Millet, însă, originea aceleiași variante ar trebui căutată în bisericile — de plan dreptunghiular, cu arce longitudinale alipite pereților nord și sud și încununate de turlă — din Rascia. La acestea, crede Millet, « nu s-a făcut decît să se adapteze, de fiecare latură, la curba arcadelor, cîte o absidă »¹¹¹.

Pentru prof. Vătășianu, explicația dată de Balș — singura pe care d-sa pare a o cunoaște¹¹² — nu e convingătoare, dat fiind că, deși « ingenioasă »¹¹³, totuși « nu ține însă cont de două elemente: de cronologie și de prezența unor biserici de plan triconc mai arhaic, la Vodița I și la Coșuștea I. . . Cronologia ne arată însă că prima biserică cunoscută unde s-a realizat elementul specific arhitecturii sîrbești din valea Moravei e Vodița lui Nicodim <după prof. Vătășianu aceasta ar fi Vodița II¹¹⁴> datată cel mai tîrziu în anii 1374—1375, și prezența triconcului de sub biserică lui Nicodim dovedește că acest plan, care nu se găsește în Serbia înainte de Smederevo sau Kruševac, are în schimb o tradiție mai îndelungată la noi, atestată recent și prin fundamentele bisericii din Niculițel, fiind răspîndit — după cum vom vedea — pînă în Moldova. Pentru a fortifica rezistența bisericii cu plan triconc prin reducerea luminii bolților principale, fără a micșora în același timp și lărgimea interioară a bisericii, meșterii olteni nu au fost siliți să împrumute de la Athos, de la biserică în cruce greacă, ideea pilaștrilor, elaborată apoi printr-un proces de eliminare complicat, care în mod normal ar fi trebuit să producă o arhitectură cu forme intermediare, din care nu ni s-a păstrat nici o urmă. Zidarii olteni au putut împrumuta, dimpotrivă, acești pilaștri legați între ei cu arcuri longitudinale de la biserică-sală fără sinuri de tip bulgar . . »¹¹⁵. D-sa observă că: « Biserica lui Nicodim de la Vodița <= biserică Vodița II> nu e decît o asemenea biserică-sală la care s-au adăugat, în dreptul traveei de mijloc, abside laterale »¹¹⁶. În concluzie, prof. Vătășianu se crede îndreptățit să afirme: « Astfel s-au combinat două planuri și două structuri care efectiv nu s-au putut întîlni — după cîte putem întrevedea în starea cunoștințelor actuale — decît în Țara Românească, înainte de a se produce interferența de la Vodița II, și s-a ajuns la o soluție simplă și practică, perfect corespunzătoare

¹⁰⁹ Cum în Serbia se manifestă, la asemenea monumente, o tendință constantă de alungire a naosului, acestea nu mai pot fi considerate « în cruce greacă », astfel încît Balș le denuște, just, « cu patru coloane sau patru stilpi » (G. BALȘ, *Influence du plan serbe sur le plan des églises roumaines*, în *L'Art Byzantin chez les Slaves. Les Balkans*, Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij, Paris, 1930 (*Orient et Byzance. Études d'art médiéval publiées sous la direction de Gabriel Millet*, IV), p. 277.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 278.

¹¹¹ GABRIEL MILLET, *L'Ancien art serbe. Les Eglises*, Paris, 1919, p. 153—154. Millet observă: « Au premier regard, Smederevo se distingue de Pavlica par sa structure: une seule nef, la croix effacée. Rappelons-nous les petites églises de Brekova et de Brezova, en Rascie <despre care vezi *ibidem*, p. 50 și fig. 35>, avec leurs arcs et leurs pendentifs masqués par la toiture et séparés de la coupole par une sorte d'anneau. Tout est pareil ici, et même, cet anneau, plus nettement limité entre deux bandeaux, affecte la forme d'un cône. On s'est contenté d'adapter, de chaque côté, une abside à la courbe des arcades . . . Le type tire son origine de la première école » (p. 154).

¹¹² V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale*, I: « Explicația lui Balș e foarte sugestivă și a fost reluată de G. Millet, care a încercat totodată să dateze mai precis crearea acestui tip de biserică sîrbească, ajungînd la concluzia că la biserică din

Pavlica se pregătește realizarea noului model prin restrîngerea excesivă a navelor laterale. Această biserică, în care se păstrează încă intact planul athonit, se poate data prin anii 1375—1380, iar scurt timp după aceea întîlnim suprimarea navelor laterale la Smederevo » (se trimite la MILLET, *op. cit.*, « p. 152 și urm. », unde însă, cum am văzut, se explică altfel originea tipului de la Smederevo). De altfel, lucrarea lui Millet este cu două decenii anterioară articolului, citat mai sus (nota 109), al lui Balș; acesta, în lucrarea sa mai veche, *O vizită la cîteva biserici din Serbia*, București, 1911, p. 16, nu spune decît că Pavlica « pare a fi, prin particularitățile ei, prototipul monumentelor celui de-al treilea grup » (astfel denuște Balș întregul grup de monumente, indiferent de planul și structura lor, din valea Moravei). E de observat că, în această lucrare, deși Balș amintește adesea de « unitatea de stil bine lămurită » a acestui « al treilea grup », el are însă în vedere, în primul rînd, aspectul (unele procedee tehnice și decorația) și nu planul și structura monumentelor.

¹¹³ V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale*, p. 189.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 188.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 189. BALȘ, *Influence du plan serbe . . .*, p. 278—279, respinsese ideea că arcadele oarbe ar fi de influență bulgară.

¹¹⁶ V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale*, p. 190.

scopului. Biserica în stil « morav » sau stil « național sîrbesc », cum îi mai zice Balș, e creată din premise care nu există în Serbia » ¹¹⁷.

Cerînd iertare cititorilor pentru acest foarte lung citat, să trecem la examinarea ipotezei prof. Vătășianu în privința chipului în care s-a alcătuit varianta de triconc în cheștiune, lăsînd însă, pentru moment, la o parte orice considerent de ordin cronologic. Prima obiecție ce se poate aduce acestei ipoteze este aceea că, în Serbia, au existat cu certitudine, încă din secolul al XII-lea, atît biserici de plan triconc (de pildă biserica Bogorodiței din Kuršumlija, 1168—1172) ¹¹⁸, cît și numeroase altele de plan dreptunghiular, cu dublouri și cu arce longitudinale alipite pereților nord și sud ¹¹⁹. Astfel, chiar admițînd părerea d-sale că, pentru a se crea varianta în discuție « s-au combinat două planuri și două structuri » diferite, nu se mai poate susține că, « efectiv », aceste planuri și structuri « nu s-au putut întîlni . . . decît în Țara Românească, înainte de a se produce interferența de la Vodița II » și nici că varianta în discuție « e creată din premise care nu există în Serbia ». Dimpotrivă, dacă admitem că unul dintre elementele din care s-a constituit noua variantă e biserica de plan dreptunghiular cu dublouri și arce longitudinale alipite pereților laterali, atunci ar fi mult mai probabil ca, așa cum crede Millet, la asemenea edificii, *încununare și de turlă*, să se fi adaptat absidele, fie după model athonit, cum presupunea învățatul francez, fie după al unor triconcuri ca, de exemplu, cel de la Kuršumlija.

Observăm însă că atît în această din urmă ipoteză, cît și în aceea a lui Balș, respinsă de prof. Vătășianu, nu trebuie să ne așteptăm să întîlnim « forme intermediare ». În ipoteza lui Millet, adaptarea absidelor nu cerea nici o trecere prin asemenea forme, iar în aceea a lui Balș, de îndată ce apropierea stîlpilor de pereții laterali ai naosului ar fi atins o anumită distanță minimă (dincolo de care spațiul dintre stîlpi și zid ar deveni inutilizabil) trebuia să se treacă direct la alipirea stîlpilor de pereți. Această limită inferioară (cca. 0,90—1,00 m) a fost atinsă la mai multe monumente — Ravanica, Liubostinia, Pavlica — și acestea reprezintă tot ce putea constitui vreo « formă intermediară » între cele două tipuri.

În sfîrșit, trebuie să remarcăm că presupunerea prof. Vătășianu se mai izbește de încă o dificultate: dorința de « a fortifica rezistența bisericii de plan triconc prin reducerea luminii bolților principale » nu justifică adoptarea sistemului de arce alipite pereților nord și sud *decît* în cazul în care boltirea urma ea însăși să aibă o greutate mai mare *decît* aceea a semicilindrului obișnuit la bisericile de plan dreptunghiular, sau chiar *decît* aceea a unei calote: cum însuși prof. Vătășianu arată, atunci cînd reconstituie structura bisericii Vodița II ¹²⁰, noul sistem era anume conceput pentru a suporta povara unei turle. Cu toate acestea, nici una dintre structurile din a căror combinare socotește d-sa că s-ar fi născut noua variantă — nici bisericile-sală de plan dreptunghiular cunoscute azi pe teritoriul Țării Românești ¹²¹, nici triconcul Vodiței I ¹²² (și nici biserica de plan treflat de la Niculițel, presupusă a fi un îndepărtat precursor al acestuia din urmă) ¹²³ — nu au avut turlă. În acest caz, trebuie să presupunem ori că, din combinarea celor două structuri, s-a creat mai întîi un tip « intermediar » (rămas necunoscut), fără turlă (eventual cu calotă în locul acestuia) ¹²⁴ și că apoi, după ce acesta și-a dovedit rezistența, i s-a adăugat și turla, ori că noua variantă a triconcului s-a născut din combinarea, dintru început, a

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ A. DEROKO, *Монуменална и декоративна архитектура у средњовековној Србији. Друго издање*, Beograd, 1962, p. 62, fig. 151 (p. 105). E de observat că localitatea se află pe riul Toplica, afluent pe partea stîngă al Moravei, în amonte de Niș. Alt exemplu, biserica « Precista Krajinska », pe lacul Skodra (sec. X—XI), *ibidem*, p. 34, fig. 33 (p. 42), e mai puțin precis ca datare. Pentru alt exemplu de triconc (1368—1379), vezi mai jos nota 158.

¹¹⁹ Pentru asemenea biserici, cf. DEROKO, *op. cit.*, *passim* (ele sînt atît de numeroase și — îndeobște — de bine cunoscute, încît înșirarea lor aci nu și-ar mai avea rostul). Credem că nu greșim socotind că prof. Vătășianu nu la acest tip se raportează cînd contestă existența în Serbia a premiselor din

care s-a născut varianta de triconc de care ne ocupăm aci.

¹²⁰ V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale*, I, p. 188—189.

¹²¹ *Ibidem*, p. 190, sînt citate ca exemple bisericuțele ruinate de la Turnul-Severin, Cotmeana și Sinnicoară din Curtea-de-Argeș. Observăm că atît structurile, cît și datele probabile ale acestora sînt destul de diferite de cele presupuse de d-sa.

¹²² *Ibidem*, p. 140—141.

¹²³ *Ibidem*, p. 129—130.

¹²⁴ După părerea prof. Vătășianu, Vodița I ar fi avut o calotă pe mijlocul naosului (vezi însă mai jos, p. 189 și notele 143—147); în schimb ea nu a avut arce longitudinale alipite pereților nord și sud.

trei tipuri de monument (de la cel de-al treilea împrumutându-se turla). Observăm însă că, atît în ipoteza lui Millet, cît și în aceea a lui Balș, tipul din care s-a dezvoltat varianta în discuție comporta el însuși turlă.

Ni se pare că din această scurtă analiză se poate desprinde o primă concluzie: examinînd comparativ cele trei ipoteze emise pînă acum cu privire la chipul în care s-a născut varianta de triconc în discuție, ipoteza propusă de către prof. Vătășianu nu se dovedește a fi nici singura acceptabilă — cum tinde să o prezinte d-sa — și nici măcar cea a cărei acceptare ar întîmpina mai puține greutăți. Să vedem deci dacă nu cumva, examinînd desfășurarea procesului de creație al acestei variante, așa cum îl prezintă prof. Vătășianu, vom găsi unele argumente în sprijinul ipotezei d-sale.

Etapele acestui proces, pe care d-sa crede că-l poate ilustra prin monumente, sînt în număr de trei: cea dintîi ar fi aceea pe care o reprezintă Vodița I și anume aceea a triconcului încă neîntărit cu nici un sistem de arce, fie ele dublouri, fie longitudinale. Dat fiind că, la acest monument, « pereții au o grosime relativ redusă, de cca. 0,95 m la o lumină interioară de 5,50 m », ne spune prof. Vătășianu, « acest fapt ar putea explica de ce prima biserică a rezistat probabil foarte puțin timp și a trebuit să fie înlocuită cu o clădire nouă ». Această nouă clădire este biserica numită Vodița II care, ni se spune, « e precis datată, nu numai prin informații documentare, ci și prin particularitățile structurale, și e o ctitorie a voievodului Vladislav, datînd din anii 1374—1375 »¹²⁵. Cît privește Vodița I, prof. Vătășianu respinge, pe bună dreptate, datarea propusă de către Virgil Drăghiceanu (care nu ezitase să o numească « biserica lui Litovoi ») și o atribuie perioadei « de după 1290 »¹²⁶.

Cea de-a doua etapă ar fi ilustrată — după părerea prof. Vătășianu — de către temeliiile bisericii Coșuștea I¹²⁷. Al. Bărcăcilă, care condusese săpăturile de acolo, socotea că aceste temelii ar putea fi tot atît de vechi, dacă nu chiar mai vechi decît ar fi fost, după părerea lui Drăghiceanu, cele ale Vodiței I. Față de această datare, prof. Vătășianu observă: « Pe temeiul materialului furnizat pînă acum nu cred că se poate ajunge la o concluzie sugestivă » și adaugă « în schimb, putem eventual face un pas înainte, dacă intercalăm această biserică în ciclul evolutiv al arhitecturii muntene din veacul al XIV-lea și al problemelor care se puneau constructorilor. Vom observa atunci o tendință în favoarea planului triconc, întîlnit cu puțin înainte la Vodița I dar realizat acolo în mod nesatisfăcător ». În consecință — după părerea prof. Vătășianu — cunoscînd faptul că Vodița I se năruise din cauză că avusese ziduri prea subțiri, « meșterul zidar de la Coșuștea a încercat să găsească un remediu, îngroșînd zidurile peste măsură, tocmai în punctele critice ale împingerilor presupusei turla de peste spațiul central dintre abside ». D-sa observă că « soluția greoaie, de-a dreptul grosolană, dată aci, e incapabilă de orice dezvoltare » și socoate că « problema cerea însă o dezlegare și aceasta — după cum vom vedea imediat — a dat-o meșterul constructor de la Vodița II »¹²⁸.

În sfîrșit, « pentru Muntenia și pentru arhitectura sîrbească din valea Moravei, dezlegarea problemei de mai sus a adus-o biserica zidită în vremea lui Vladislav la Vodița, deasupra fundamentelor bisericii vechi ». Aceasta marchează încheierea procesului de creație a variantei în discuție — variantă pe care prof. Vătășianu a și numit-o, din acest motiv, « Vodița II » — și care « înfățișează pentru prima oară întrebuintarea unui procedeu de construcție destinat să caracterizeze de acum înainte un grup complex de biserici ». Prof. Vătășianu arată, în continuare, că « acest procedeu constă în ridicarea a patru pilaștri în dreptul absidelor laterale, meniți să fortifice clădirea și să reducă diametrul bolților, colaborînd totodată, prin arcurile care îi leagă de o parte și de alta cu pereții răsăriteni și apuseni corespunzători, la neutralizarea împingerilor diagonale ale pandantivilor ce susțin

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Ibidem, p. 130. Atribuirea propusă de DRĂGHICEANU (*Săpăturile de la Vodița. Bisericile sfîntului Nicodim și a lui Litovoiu-vodă*, în *Bul. Com. mon. ist.*, XXII (1929), p. 149—156) nu are nici un temei (vezi mai jos, notele 130—133).

¹²⁷ AL. BĂRCĂCILĂ, *Mănăstirea Coșuștea-Crivelnicu Mehedinți. Descriere arheologică*, în *Bul. Com. mon. ist.*, XXVIII (1935), p. 165—184.

¹²⁸ V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale*, I, p. 187.

turla centrală, împingeri care provocaseră probabil prăbușirea primei construcții de la Vodița »¹²⁹.

Înainte de a discuta desfășurarea procesului amintit mai sus, ni se par necesare câteva lămuriri asupra condițiilor în care au fost executate săpăturile arheologice ce au dat la lumină atât temeliile Vodiței I, cât și pe acelea ale Coșuștei I.

Cel dintîi cercetător care a descris ruinele de la Vodița — Ghenadie Enăceanu¹³⁰ — era atât de convins că are în față ceea ce rămăsese din ctitoria lui Nicodim, încît a crezut că poate recunoaște în urmele de zugrăveală ce se mai distingeau încă pe pereți, « culorile naționale sîrbești ». Nici unul dintre vizitatorii de mai târziu ai acelorași ruine nu s-au îndoit de această identificare, nici chiar V. Drăghiceanu care, începînd acolo, în 1912, unele săpături, schița și un scurt istoric al mănăstirii¹³¹ fără a bănui că, înainte sau după ctitoria lui Nicodim, ar fi putut fi construită pe același loc vreo altă biserică. Nici chiar descoperirea, în 1928, a substructurilor unei biserici anterioare celei ale cărei ruine fuseseră pînă atunci vizibile, nu a făcut pe acest cercetător să se întrebe — cum ni se pare că ar fi fost firesc — care dintre cele două biserici suprapuse poate fi atribuită vremii lui Nicodim. Ipoteza că biserica cea mai veche ar fi aparținut vremii lui Litovoi nu se sprijină pe nici un element cert de datare, ci pe raționamentul că, de vreme ce biserica mai nouă trebuia să fi fost ctitoria lui Nicodim, cealaltă nu poate fi decît mai veche. Acest raționament părea confirmat de faptul că, din punct de vedere al structurii, biserica cea mai nouă prezenta asemănări atât cu Cozia, cât și cu monumentele similare din valea Moravei, care datau din ultimul sfert al secolului al XIV-lea și din primele decenii ale celui următor, fără însă a se avea în vedere faptul că biserici cu structuri foarte asemănătoare s-au mai construit în Țara Românească pînă după mijlocul secolului al XVII-lea, ba chiar pînă la începutul celui de-al XIX-lea¹³². Nici istoricii, nici arhitecții, nu au pus deci la îndoială « concluziile » lui Drăghiceanu, socotind de bună seamă că — afirmate cu atîta convingere — ele trebuiau să fie sprijinite pe dovezi arheologice deosebit de sigure. De fapt, ca rezultat al săpăturilor și studiilor întreprinse de către Drăghiceanu, nu se înregistrase decît un plan (a cărui exactitate este destul de îndoielnică) al temelilor Vodiței I și, din punct de vedere al cronologiei, constatarea elementară că ele trebuie să fie mai vechi decît ale Vodiței II, de vreme ce acestea din urmă sînt suprapuse celor dintîi¹³³.

Încă și mai curioase sînt concluziile oferite în urma săpăturilor de la Coșuștea: și aci, două biserici; și aci, cea mai nouă (deși pisană ar fi atribuit-o, se spunea, anului 1475¹³⁴) trebuia să fie, după tradiția locală — izvor infaibil! — din vremea lui Nicodim, iar cea mai veche, cu ziduri « ciclopice », de pe la mijlocul secolului al XIII-lea. În cazul Coșuștei însă, data bisericii noi a fost curînd discutată, iar anul pe care-l indicase pisană a fost restabilit, 1575¹³⁵, arătîndu-se în același timp că « materialul găsit cu prilejul săpăturilor era tot din secolul al XVI-lea ». Cît despre biserica cea mai veche, prof. Vătășianu are meritul de a fi cel dintîi care a manifestat — cum s-a putut vedea — îndoieli în privința

¹²⁹ *Ibidem*, p. 188—189. Nu împărtășim părerea prof. Vătășianu în privința funcției pe care ar avea-o, în genere, pandantivii și, în consecință, nici pe aceea cu privire la rolul de neutralizare a presupuselor împingeri diagonale, pe care d-sa îl atribuie pilăștrilor și arcelor în chestiune.

¹³⁰ GHENADIE [ENĂCEANU] EPISCOPUL RÎMNICULUI, *Vizite canonice însoțite de note istorice-arheologice*, anii 1890—1891, București, 1892, p. 143—144.

¹³¹ V. DRĂGHICEANU, *Vodița. Istorie și descriere*, în *Bul. Com. mon. ist.*, V (1912), p. 97—102; de observat că, la acea dată, Drăghiceanu încă nu știa că biserica pe care o cerceta (Vodița II) era un triconc.

¹³² V. DRĂGHICEANU, *Săpăturile de la Vodița*, p. 150—152. Pentru chipul în care se făceau săpăturile, instructivă fig. 5.

¹³³ Îndoieli în privința exactității planului, la scară foarte mică, la V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale*, I, p. 140, nota 2. Observăm totuși că fotografia publicată de DRĂGHIC-

EANU (*Săpăturile de la Vodița*, p. 154, fig. 5) arată clar că Vodița I nu avea « pe fiecare latură liberă, cite o absidă semicirculară », ci — așa cum o arată planul — în arc de cerc mai mic de 180°.

¹³⁴ AL. BĂRCĂCILĂ, *op. cit.*, p. 180.

¹³⁵ P. P. PANAITESCU, într-o recenzie la articolul mai sus citat, al lui BĂRCĂCILĂ, în *Revista istorică română*, VII (1937), p. 451 (nr. 132), stabilește faptul că Hamza, ctitorul, este Hamza din Obislav (« între 1531 și 1533 »). C. GRECESCU, *Mănăstirea Crivelnic-Coșuștea*, în aceeași *Revistă*, IX (1939), p. 273, rectifică data în 1575; argumentul invocat de C. Grecescu — danie de cărți făcută în 1581 Coșuștei (care, ni se spune, « ne face să bănuim că pe la 1580 mănăstirea n-avea încă toate cele necesare pentru serviciul religios » — nu ni se pare pe deplin convingător. În orice caz, mănăstirea exista la sfîrșitul secolului al XV-lea (*DRH*, B, vol. I, nr. 236, p. 232: « egumenul din Coșuștea » amintit în porunca din 10 aprilie 1493 a lui Vlad Călugăru).

presupusei ei vechimi. Totuși, datarea pe care o propune d-sa nu se întemeiază decât pe raționamentul citat mai sus: aspectul ei «ciclopice» s-ar explica prin teama de a nu se repeta experiența nereușită a Vodiței I, care s-ar fi prăbușit din cauza lipsei de rezistență a zidurilor prea subțiri. Observăm încă că, în acest caz, nu exemplul bisericii Coșuștea I servește la ilustrarea desfășurării în timp a procesului de formare al variantei în discuție, ci dimpotrivă, imaginea pe care prof. Vătășianu și-a format-o despre desfășurarea acestui proces a fost folosită pentru datarea aproximativă a respectivei biserici.

Avem însă motive temeinice să punem la îndoială atât datarea, foarte timpurie, propusă de către Al. Bărcăcilă, cât și pe aceea, sensibil mai târzie, sugerată de prof. Vătășianu. Într-adevăr, Bărcăcilă nu a acordat atenție unui element de care meșterul de la Coșuștea a trebuit să țină negreșit seama atunci când a conceput construcția: natura terenului pe care urma să se înalțe aceasta. Suprafața mică a «crovului», cuprins între pante abrupte; vecinătatea a două pîrae, mica adîncime a păturii freatice etc.¹³⁶; toate acestea au obligat pe meșterul constructor să ia măsuri deosebite pentru consolidarea fundațiilor, ceea ce el a și făcut, dîndu-le acestora o grosime neobișnuită, pentru ca ele să poată juca acolo rolul a ceea ce constructorii de azi numesc un «radier». Această «talpă» a fundațiilor nu trebuia însă numaidecît să depășească absolut de jur împrejur și în mod egal, traseul soclului (care, de altfel, urma să se construiască deasupra), ci, dată fiind lățimea ei foarte mare, putea fi numai *aproximativ* apropiată, ca plan, de viitorul monument¹³⁷. Pornind la «degajarea exteriorului bisericii, începînd de la altar», Al. Bărcăcilă a observat că, pe latura de mijloc a absidei acestuia, zidul prezintă o «ușoară depășire» în afară, față de sus-zisa talpă; astfel — necunoscînd faptul că asemenea depășiri se întîlnesc frecvent, chiar la bisericile construite cu cea mai mare grijă¹³⁸ — el a considerat că, în acest chip «s-au vădit două biserici suprapuse», cu toate că observa că numai în acest singur loc se întîlnește o asemenea depășire¹³⁹ și că nu există discontinuitate între temeliile presupuse a fi mai vechi și zidurile bănuite a fi mai noi¹⁴⁰. În consecință, biserica cu ziduri «ciclopice», a căror grosime, în raport cu lățimea naosului, este uluitoare, n-a existat niciodată, ci a fost doar imaginată — dintr-o interpretare eronată a elementelor de arhitectură dezvăluite de săpături — de către Al. Bărcăcilă¹⁴¹.

În acest caz însă, dispare din discuție una din fazele desfășurării procesului de creație a noii variante de triconc și întreaga problemă a originii acesteia se reduce numai la a găsi răspunsul corect la două întrebări: a avut oare triconcul Vodiței I vreun rol în crearea variantei cărcia îi aparține Vodița II? Este oare Vodița II și nu Vodița I, ctitoria lui Nicodim?

Răspunsul la prima dintre aceste întrebări comportă o scurtă analiză, de ordin pur tehnic, a chipului în care prof. Vătășianu reconstituie structura pe care ar fi putut-o avea Vodița I. D-sa pare a fi acceptat ideea că naosul Vodiței I n-a putut fi încununat cu turlă, ci boltit cu o calotă elipsoidală, și aduce mai multe exemple pentru a dovedi că totuși construirea unei asemenea calote n-ar fi constituit, cum susțineam noi, «o problemă tehniceste insolubilă». Exemplele aduse de prof. Vătășianu arată că, într-adevăr, se pot

¹³⁶ Pentru toate aceste condiții naturale, vezi BĂRCĂCILĂ, *op. cit.*, p. 165 — 167 și harta de la p. 176 (fig. 25).

¹³⁷ De aceea, de pildă, această temelie are abside în trei laturi (dacă le-ar fi avut în cinci, corespondența între traseul temeliei și cel al zidurilor absidei ar fi fost încă și mai greu de realizat.

¹³⁸ Asemenea «depășiri», pînă la 20 cm sau chiar mai mult, se întîlnesc la aproape toate bisericile la care s-au făcut săpături (de pildă, tot la absida altarului, o asemenea ieșire în consolă a zidurilor, față de temelii, s-a putut observa cu ocazia sondajelor făcute la biserica mănăstirii Mărcuța).

¹³⁹ AL. BĂRCĂCILĂ, *op. cit.*, p. 167.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 167 (și fig. 4): «Dar și în elevație, în cea mai mare parte, nu avem nou la biserica II decât paramentul, simburile intern fiind din elevația bisericii I.

¹⁴¹ Problema datării unicei biserici de la Coșuștea este, în clipa de față, destul de dificilă. Am putea avea a face cu o biserică din secolul al XV-lea, reparată în secolul al XVI-lea de către Hamza (care ar fi pus, în această ipoteză, și pisania); în acest caz, cele două pardoseli descoperite în săpături ar aparține una fazei de construcție, cealaltă reparației. Dar se poate tot atât de bine ca biserica din secolul al XV-lea să fi fost de lemn și urmele ei să nu fi fost prinse în săpături, astfel încît construcția din zidărie să dateze din secolul al XVI-lea, fiind ctitorie a lui Hamza (cea de a doua pardoseală fiind, deci, mult ulterioară). Ca tip, biserica ruinată nu se aseamănă cu Vodița II, cum credea Bărcăcilă (*op. cit.*, p. 183), căci nu are arcade oarbe la est de absidele laterale; în această privință, ea se aseamănă cu biserica mănăstirii Valea.

construi calote elipsoidale — ceea ce știam, evident, și noi — dar ele nu dovedesc cătuși de puțin că o asemenea calotă a putut fi construită și în cazul anume al Vodiței I. Nu trebuie uitat că aci calota aceasta ar fi trebuit să fie cuprinsă între două bolți semicilindrice *cu deschideri inegale*¹⁴², că spațiul rămas între aceste bolți — și care urma să fie acoperit de calotă — era deci *trapezoidal* și că dimensiunile trapezului respectiv erau cu totul neobișnuite ($B = 5,50$; $b = 4,70$; $I = 3,60$); că, prin urmare, pandantivii care făceau trecerea de la trapez la elipsă n-ar mai fi făcut parte dintr-o sferă¹⁴³, ci dintr-un elipsoid, ceea ce ar fi împiedicat ca ei să fie construiți după sistemul obișnuit și îndelung verificat, trebuind să fie realizați după alte sisteme, fie anume imaginate, fie pur și simplu improvizate; că acea calotă trebuia să se sprijine la est și vest pe marginile celor două semicilindre între care se ridica (marginii care trebuiau deci să joace aci rolul unor arce de susținere), dar că, în punctele asupra cărora se exercitau împingerile (sporite de greutatea calotei, ce apăsa asupra lor) ale acestor « marginii » cu rol de arce de susținere, zidurile, mult prea subțiri, n-ar fi putut rezista; că traseele absidelor nord și sud nu descriau semicercuri, ci doar arce mult mai mici, ceea ce făcea ca ele să reziste cu greu împingerilor (fie ele chiar minime) pe care calota trebuia să le exercite în aceste două direcții și totodată că, dat fiind faptul că aceste arce nu aveau coardele perpendiculare pe axul mare al elipsei, absidele ar fi opus o mai mică rezistență împingerilor exercitate la capetele lor vestice (adică tocmai acolo unde aceste împingeri ar fi fost mai mari¹⁴⁴). Toți acești factori ridică tot atâtea dificultăți tehnice, încât ne putem întreba dacă, astăzi chiar, un constructor ar îndrăzni să încerce — cu procedeele tehnice ale acelor vremi, dar cu bogatele cunoștințe teoretice ale vremii noastre — boltirea unui edificiu ca acela indicat de temeliile dezvăluite de săpături, în chipul presupus de prof. Vătășianu. Este însă cert că, un meșter de altă dată, voind să înalțe o biserică, ar fi ales un plan mai puțin curios¹⁴⁵, sau ar fi dat zidurilor o cu totul altă rezistență (construindu-le mai groase), dacă într-adevăr ar fi avut în vedere o boltire atât de complicată¹⁴⁶. Întocmai cum bănuia prof. Vătășianu pentru presupusa Coșuștea I, soluția adoptată pentru realizarea Vodiței I era « incapabilă de orice dezvoltare ».

Iată-ne astfel ajunși la problemele Vodiței II, edificiu care, cum just observa prof. Vătășianu, prezintă « o soluție simplă și practică, perfect corespunzătoare scopului ». E de discutat dacă — admițând chiar părerea d-sale în privința boltirii Vodiței I, ca și existența Coșuștii I — s-ar putea totuși presupune că de la soluții atât de inabile s-ar fi putut trece *direct* la una atât de reușită¹⁴⁷. Față de cele arătate pînă aci, apariția bruscă — fără o

¹⁴² La vest 5,50 m, iar la est 4,70 m; faptul este de deosebită însemnătate pentru reconstituirea sistemului de boltire, dat fiind că împingerile laterale ale unei bolți cresc în funcție de deschiderea ei, ca și de greutatea pe care ea o suportă. E de observat că deschiderile inegale dau, implicit, înălțimi inegale, ceea ce presupune fie o înălțare a planului nașterii bolții estice, fie intercalarea unui arc care, sprijinit pe capetele estice ale absidelor, să-și aibă creștetul la aceeași înălțime cu al semicilindrului ce acoperea partea vestică a naosului. Ambele soluții creează complicații de execuție pe care, fără îndoială, meșterul ar fi căutat să le evite; de aci probabilitatea — subliniată de prof. GRIGORE IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, I, p. 125 și nota 3 — ca edificiul să nu fi fost boltit, ci să fi avut un tavan de lemn.

¹⁴³ O simplă încercare de a reprezenta grafic, pe plan, boltirea imaginată de prof. Vătășianu indică pentru pandantivii vestici forme nu numai de nerealizat, ci chiar de neconceput.

¹⁴⁴ Boltirea s-ar fi « desfăcut » către vest; și nu la cițiva ani de la construirea monumentului, ci chiar din primul moment.

¹⁴⁵ Proiectarea unui edificiu era un lucru de mare răspundere, căci construcția implica serioase cheltuieli de bani, materiale și muncă; meșterul nu adopta, deci, la întâmplare, planul viitoarei zidiri, ci îl hotăra cu mare grijă, cumpănind pe de o parte dorințele ctitorilor și, pe de alta, posibilitățile

de care dispunea (teren, materiale, mină de lucru etc.), experiența acumulată de predecesori și — în foarte mică măsură, în care acestea îi erau cunoscute — unele « principii generale » ale științei construcției, pe temeiul cărora ar fi putut încerca ceva nou, dar nu mult deosebit de ceea ce se încercase pînă atunci. Meșterii de odinioară nu-și permiteau nici experiențe de dragul experienței și nici nu aveau ambiția să realizeze, cu orice preț, edificii cu totul deosebite de ale predecesorilor.

¹⁴⁶ Dacă meșterul ar fi fost obligat — nu știm de ce — să adopte anume acest plan, el ar fi căutat să folosească cel mai simplu și cel mai solid dintre sistemele de boltire ce puteau fi imaginate pentru acest caz; iar dacă și sistemul de boltire i-ar fi fost impus, meșterul — în măsura în care era, cit de cit, meșter, nu un improvizat — și-ar fi luat toate măsurile de siguranță pentru a asigura soliditatea construcției: îngroșarea zidurilor, sprijinirea bolții cu dublouri etc.

¹⁴⁷ Am văzut că cele două etape presupuse de prof. Vătășianu a fi anterioare apariției soluției folosite la Vodița II și la celelalte edificii similare — edificiul prea puțin rezistent față de boltirea lui și cel cu zidurile supradimensionate, pentru a rezista poverii turlei — nu pot fi acceptate. Nu cunoaștem, în nordul Dunării, cel puțin pînă în prezent, nici un monument al vremii, pe care să-l putem presupune a indica o fază de căutare, în vederea creării variantei de triconc căreia îi aparțin Vodița II și monumentele similare.

serie de încercări care însă ne rămân total necunoscute, din combinarea a două structuri diferite, în scopul de a da soluția optimă a unei probleme despre care nu avem nici o dovadă că s-ar fi pus în mod practic constructorilor din Țara Românească a vremii ¹⁴⁸. — rămîne însă inexplicabilă. Este deci cazul să ne întrebăm dacă, așa cum socotește prof. Vătășianu, Vodița II constituie într-adevăr prototipul întregii serii de monumente aparținând variantei de triconc în discuție aci, ceea ce implică luarea în discuție a argumentului pe care l-am numit « cronologic ».

Prima problemă care se pune este aceea a datei reale a acestui monument. Am arătat mai sus că identificarea Vodiței II cu ctitoria lui Nicodim s-a făcut pe cînd nici nu se bănuia existența unei alte biserici, mai vechi, pe același loc și că, la descoperirea acesteia din urmă nici nu s-a pus măcar întrebarea dacă nu cumva ea — și nu cealaltă — ar putea fi cea zidită « cu munca lui chir Nicodim și a fraților săi » ¹⁴⁹. Nu vom mai relua în discuție argumentele pe care, cu alt prilej, le-am adus în sprijinul identificării Vodiței I (și nu a Vodiței II) cu ctitoria lui Nicodim ¹⁵⁰, și nici pe acelea pe temeiul cărora, într-o lucrare ceva mai recentă ¹⁵¹, am putut stabili cîteva repere cronologice ale activității funda-
torului Vodiței în Țara Românească, de la venirea lui din sudul Dunării și pînă la 1385. Am arătat acolo că Nicodim terminase de zidit și zugrăvit Vodița *cel mai tîrziu în cursul verii anului 1372*, cunoscutul hrisov, fără dată, al lui Vladislav voievod, prin care noua mănăstire era înzestrată, fiind anterior anului 1373 ¹⁵². Se cuvine totuși să ne oprim o clipă asupra afirmației prof. Vătășianu că am fi contestat ¹⁵³ « datarea Vodiței II în vremea lui Vladislav — cu toate că în privința aceasta știrile documentare sînt și numeroase și fără excepție concordante — . . . » etc., doar pentru a aminti că *nici una* dintre știrile documentare (într-adevăr numeroase ¹⁵⁴ și absolut concordante ¹⁵⁵) nu permite totuși soluționarea

¹⁴⁸ Privind chestiunea în lumina istoriei arhitecturii (și nu din punctul de vedere limitat la simpla succesiune a formelor arhitecturale, explicabile în sine și prin sine) trebuie să ne întrebăm ce schimbare în viața sau numai ideologia societății feudale românești cerea crearea, în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, a unei noi variante de triconc. Numai știind că o asemenea schimbare s-a produs într-adevăr, am putea fi siguri că problema creării unei noi variante s-a pus meșterilor vremii.

¹⁴⁹ Cum se arată în hrisovul nedatat al lui Vladislav voievod. DRH, B, vol. I, nr. 6, p. 17—19. Analiza acestui hrisov vadește faptul că Vodița nu a fost, așa cum s-a afirmat adesea, ctitorie domnească; Vladislav nu a dat decît un ajutor pentru construcție, un număr de obiecte necesare cultului și o mică zestre constînd în posesiuni, venituri și un oboroc. Comparînd această zestre cu aceea, de mai tîrziu, a Cotmeanei, reiese clar că Vodița era, la începuturile ei, o mănăstire deosebit de modestă. În aceste condiții, pare puțin probabil ca, pentru înălțarea ei, să se fi creat anume o nouă variantă de triconc din a cărei dezvoltare să se fi ajuns, în numai cîteva ani, la monumente de mare amploare, ca de pildă Lazarica din Kruševac și biserica mănăstirii Veluče (ambele dateate 1377—1378, vezi DEROKO, *op. cit.*, p. 176), iar, mai tîrziu, la Cozia și, apoi, la toate celelalte monumente de acest fel.

¹⁵⁰ Recenzia, mai sus amintită, din SCIA, VI (1959), p. 293, nota 2 (cf. și răspunsul prof. VĂTĂȘIANU, *ibidem*, VII (1960), p. 282).

¹⁵¹ *Nicodim de la Tismana și rolul său în cultura veche românească*, I (pînă la 1385), în *Romanoslavica*, XI (1965), Istorie, p. 237—285 (lucrarea pare a fi rămas necunoscută prof. Vătășianu).

¹⁵² *Ibidem*, p. 264—267.

¹⁵³ Dar fiindcă — așa cum am arătat (mai sus, nota 108) — prof. Grigore Ionescu nu contestă datarea Vodiței în vremea lui Vladislav voievod, de astă dată numărul celor desemnați de prof. Vătășianu drept « cercetătorii care . . . se vîd siliți să conteste datarea Vodiței II . . . » etc. se reduce la nul.

¹⁵⁴ DRH, B, vol. I: nr. 7, p. 19—22; nr. 14, p. 33—36;

nr. 16, p. 39—42; nr. 22, p. 52—55; nr. 53; p. 104—107; nr. 89, p. 154—156. De asemenea, nr. 31, p. 67—70; nr. 44, p. 88—90; nr. 62, p. 118—122; nr. 97, p. 168—171. Primele 7 sînt hrisoave ale domnilor Țării Românești pentru posesiunile Tismanei și Vodiței; ultimele 5, ale unor străini: Ștefan Lazarevici (nr. 31), Sigismund, împărat roman și rege al Ungariei (nr. 44, 47, 62) și Ioan de Hunedoara, voievod al Transilvaniei și căpitan suprem al oștilor regatului maghiar (nr. 97).

¹⁵⁵ Documentele emise din cancelaria Țării Românești (menționate în nota precedentă) reproduc toate, cu minime schimbări de cite un cuvînt, *aceeași formulă*, întîlnită pentru prima oară în hrisovul din 3 octombrie 1385, al lui Dan I (nr. 7, p. 20 — text slav — și 21 — traducere română). « Pe lîngă acestea întăresc și cite a dăruit și a dat în scris mănăstirii sfîntului Antonie unchiul domniei mele, sfînt răposatul Vladislav voievod . . . » (urmează daniile; indicația gradului de rudenie, se schimbă, de la un domn la altul). Din formulă: « Pe lîngă acestea, poruncește domnia mea ca să fie călugării din amîndouă mănăstirile de sine stătători . . . » (întîlnită prima oară tot acolo) se poate deduce doar că ambele mănăstiri — Tismana și Vodița — au funcționat pe toată perioada dintre 3 octombrie 1385 și 2 august 1439 (ultima oară cînd această formulă este repetată): în 1464, iulie 10, Radu cel Frumos întărește mănăstirii Tismana toate daniile anterioare (inclusiv cele făcute « sfîntului Antonie de la Vodița »), dar nu se mai vorbește de « călugării din amîndouă mănăstirile », ci de « făgăduiala de la întemeierea acestei mănăstiri <Tismana> . . . ca nici un domn, nici vîlădică, să n-aibă voie să așeze egumenul . . . », adăugîndu-se « toate cele mai sus scrise să fie mănăstirii de ocină și de ohabă . . . », fapt din care se poate deduce că acum la Vodița nu mai erau călugări. Mai mult, din aceste documente, nu se poate afla. Cît privește documentele de la Ștefan Lazarevici, Sigismund și Ioan de Hunedoara, nici ele nu permit să se deducă mai mult decît existența, în aceeași perioadă, a unei mănăstiri în funcție la Vodița. În nici unul din aceste cazuri nu se spune nimic despre distrugerii, construcții sau reparații la biserică sau la clădirile mănăstirești.

problemei ce ne preocupă aci, pentru bunul motiv că nici cel mai mic detaliu din cuprinsul lor nu ne lasă să ghicim despre care dintre cele două Vodițe este vorba în ele. În asemenea condiții, ni se pare că discuția pe temeiul știrilor oferite de documente — de mult și cu mare grijă cercetate — nu-și mai poate avea rostul. Sperăm totuși că săpăturile arheologice — în curs de efectuare, chiar în vremea în care scriem aceste pagini — vor putea preciza care dintre Vodițe este cea terminată cel mai târziu în vara anului 1372 ¹⁵⁶.

Încă de pe acum, însă, un lucru se desprinde cu certitudine din ceea ce poate vedea oricine cercetează mai atent ruinele Vodiței II: această biserică — « ale cărei particularități plastice nu mai pot fi precizate », cum just observă prof. Vătășianu ¹⁵⁷ — prezintă, în ceea ce privește structura, o formă sensibil mai evoluată decât aceea a Coziei și a oricărei alteia dintre bisericile din secolul al XIV-lea sau din primele decenii ale secolului al XV-lea, aparținând variantei de triconc a cărei origine face obiectul discuției de față.

Intr-adevăr, cercetînd chiar numai planul Vodiței II, se poate lesne constata că pilaștrii ce flanchează absidele au aci o secțiune mai îngustă decât a celor de la bisericile, de pînă la 1450, mai sus amintite ¹⁵⁸, atingînd aproape limita dincolo de care nu mai puteau avea efectiv un rol funcțional. Ar fi însă cu totul illogic să presupunem că meșterul care a conceput pentru prima oară varianta respectivă a putut calcula atît de exact această limită, pentru ca, apoi, urmașii săi să se îndepărteze de ea ¹⁵⁹. Dimpotrivă, pentru oricine cunoaște chipul în care s-a perfecționat — la noi, ca și pretutindeni, în evul mediu — meșteșugul construcției, este evident că meșterii căpătau treptat o din ce în ce mai mare îndrăzneală în minuirea procedeelor tehnice, pe măsură ce acestea fuseseră mai îndelung experimentate. O a doua particularitate — constatată și de prof. Vătășianu ¹⁶⁰ — a bisericii Vodița II este aceea că absidele nord și sud se racordează pereților respectivi prin mijlocirea unui arc intermediar, ceea ce face ca între arcul de susținere a turlei și deschiderea absidei să apară două retrageri succesive. Această particularitate nu se întîlnește nici la Cozia, nici la vreun alt monument de pînă la 1450, ci — la monumentele din Țara Românească — numai târziu, de abia la biserică mănăstirii Argeșului ¹⁶¹. Ar fi cu totul curios ca la nici unul dintre monumentele de epocă pe care le cunoaștem azi să nuse fi adoptat această dispoziție a modelului pe care, cum presupune prof. Vătășianu, nu făceau decât să-l reproducă.

Dar dacă structura Vodiței II prezintă o fază mai evoluată decât toate celelalte exemple, mai mult sau mai puțin apropiate în timp și în spațiu, ale aceleiași variante de triconc, urmează în mod necesar că nu ea poate fi prototipul tuturor acestora. Și astfel, chiar dacă s-ar dovedi că Vodița II ar fi « cel mai vechi monument al variantei așa-zise *sîrbești* » ¹⁶²

¹⁵⁶ S-ar putea însă și ca, dat fiind că terenul a fost răscolit de săpăturile cu totul nesistematice ale lui V. Drăghiceanu, rezultatele actualelor cercetări să nu fie pe deplin concludente.

¹⁵⁷ *Datarea mănăstirii Cozia*, p. 31.

¹⁵⁸ Nu avem în vedere numai bisericile românești (Cozia, poate Brădetu, sigur nu Prislopul, care e din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, ci și pe cele sîrbești: Lazarica din Kruševak (1377—1378), Veluče (1377—1378), Gornjak (1379), Neupara (1382), Sisoovac (ultimul sfert al secolului al XIV-lea), Pavlovac (1410—1425), Kalenić (1413—1417), Brezavica-Beška (1440), biserică din cimitir din Smederevo (1453), Vitovnica (sec. XV) etc. Pentru datarea acestora vezi DEROKO, *op. cit.*, p. 176—179; planurile lor, *ibidem*, fig. 375, 376, 374, 378, 389, 395, 382, 398, 390, 385. Trebuie observat că la Starčeva Gorica (1368—1379) întîlnim un triconc care, deși fără cele două perechi de arcade oarbe, este deosebit de asemănător, ca proporții, cu cele ale variantei în discuție și că la Petruša (1363), deși partea de est a bisericii este de un tip combinat din planul în cruce și cel triconc, în partea de vest există totuși arcadele oarbe ce vor forma caracteristica variantei numite de prof. Vătășianu « Vodița II ».

¹⁵⁹ Evident că, în toate aceste cazuri, comparația nu trebuie făcută în cifre absolute, ci prin comparație între secțiunile

pilaștrilor și lărgimea deschiderilor absidelor și arcadelor oarbe. Ar fi cu totul illogic să credem că meșteri, fără îndoială deosebit de pricepuți, ca aceia care au realizat Lazarica, Veluče, Neupara, Pavlovac, Kalenić etc. să se fi îndepărtat de prototipul încă existent și pe deplin reușit, pentru a folosi forme mai masive, ce nu erau absolut necesare din punct de vedere al rezistenței edificiului.

¹⁶⁰ *Istoria artei feudale*, I, p. 187.

¹⁶¹ Nici una dintre bisericile sîrbești mai sus amintite nu prezintă această particularitate, căreia cu greu i-am putea atribui un scop funcțional bine determinat.

¹⁶² Prof. Vătășianu se mulțumește doar să afirme, cum am văzut, că « pentru monumentele sîrbești care fac parte din acest grup tipologic nu se pot invoca cu temei date anterioare anului 1380 ». Avînd în vedere datele stabilite de istoricii iugoslavi pentru monumentele din propria lor țară (vezi mai sus, nota 159) și față de grija deosebită pe care a depus-o prof. Vătășianu pentru a fixa terminării Coziei o dată cu cel mult cinci ani mai timpurie decît cea propusă de noi, ne-am fi așteptat ca d-sa să discute atent data fiecăreia în parte dintre bisericile din valea Moravei sau cel puțin să ne explice de ce asemenea date, anterioare anului 1380, ar fi, toate în bloc, lipsite de temei.

— cum crede prof. Vătășianu —, aceasta n-ar mai avea decât o însemnătate cu totul minoră pentru stabilirea locului unde această variantă a fost creată ¹⁶³.

Și Cozia? Oare constatarea lui Millet în privința legăturii, atât de logică, dintre structură și decorație, pe care o vădește ea, nu constituie cumva dovada unei mai mari apropieri de prototip? Desigur nu! Căci legea fundamentală a treptatei transformări a decorației pe deplin corespunzătoare structurii, în «decor pur și simplu» — departe de a fi, cum susține prof. Vătășianu, «una din puținele legi care nu cunoaște excepții» ¹⁶⁴ — s-a lăsat adesea încălcată și, fără îndoială, d-sa cunoaște mai bine decât oricine la noi, numeroasele exemple de asemenea încălcări pe care istoria universală a artei le cuprinde ¹⁶⁵. În acest caz însă, una dintre concluziile acestei atât de lungi cercetări trebuie să fie cea că, dacă problema originii variantei de triconc căreia îi aparține, împreună cu alte monumente, și biserica mănăstirii Cozia se înscrie printre acelea, atât de numeroase, asupra cărora precizarea cronologiei poate arunca o oarecare lumină, totuși data precisă a ctitoriei lui Mircea nu poate constitui un argument decisiv în sprijinul soluției pe care a oferit-o prof. Vătășianu problemei.

¹⁶³ Nu vom discuta aci problema nici din punct de vedere general istoric, nici din punct de vedere al istoriei culturii; cele câteva observații aduse în discuție — aproape toate de ordin strict tehnic și artistic — nu pot răspunde numeroaselor întrebări pe care trebuie negreșit să și le pună istoricul sud-estului european în privința circulației meșterilor, a curenților culturale și modelor artistice, precum și a cauzelor de ordin economic, social și politic ale acestora. Vom studia toate aceste aspecte ale problemei atunci când vom prezenta cea de-a doua parte a studiului nostru cu privire la Nicodim de la Tismana (vezi mai sus, nota 152).

¹⁶⁴ V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale*, I, p. 194: «Rostul inițial al decorului exterior e întotdeauna în funcție de structură și numai ulterior se poate transforma decorul arhitectonic într-un decor pur și simplu, aplicabil oricui unei fațade

date. Aceasta e o lege fundamentală în dezvoltarea formelor de artă și e una dintre puținele legi care nu cunoaște excepții».

¹⁶⁵ Observăm că, în cazul de față, același tip de decorație este folosit la două tipuri de monument: cel numit de Balș «cu patru stilpi» și triconcul, îndelung discutat aci; el nu a fost prin urmare anume creat în funcție de structura variantei de triconc de care ne-am ocupat în aceste pagini. Evoluția lui nu poate fi deci strict legată de un același tip de monument (triconcul), ci de aceea a ambelor tipuri care au însă cronologii diferite. În acest caz, explicația lui Millet — combătută de prof. VĂTĂȘIANU (*Istoria artei feudale*, I, p. 194) — rămîne valabilă: alegerea decorației și dispoziția ei depind în mare măsură de gustul, priceperea și talentul meșterului, precum și totodată — adăugăm noi — de exigențele ctitorului.

UN ASPECT PUȚIN CERCETAT ÎN PICTURA EXTERIOARĂ DIN ȚARA ROMÂNEASCĂ: MOTIVUL SIBILELOR*

de TEODORA VOINESCU

In vreme ce studiul picturii exterioare moldovenești a provocat între specialiști cele mai pasionante subiecte de discuție, într-o problemă tot atât de originală ca cea pe care o constituie, în domeniul istoriei artei, decorul exterior pictat al monumentelor din Țara Românească nu ne găsim nici măcar în faza enunțării fenomenului. Nu s-a pus încă nici măcar întrebarea — cel puțin pentru o anumită perioadă și o anumită zonă — dacă decorația pictată a fațadelor constituie în arta Țării Românești un procedeu curent, permanent și general, sau se limitează la reprezentări izolate ce nu se pot încadra într-o concepție decorativă unitară. S-ar putea ca ezitarea cercetătorilor de a da un răspuns acestei chestiuni să provină din faptul că aceștia au fost înclinați să privească decorul exterior al monumentelor Țării Românești în comparație cu realizările desăvârșite și atât de organic concepute ale meșterilor din epoca de înflorire a picturii din nordul Moldovei.

Este însă cazul să se ridice și unele probleme în legătură cu pictura exterioară din Țara Românească, aceasta cu atât mai mult cu cât cercetările din ultimul timp au pus în lumină originale ansambluri de pictură exterioară — din epoca brîncovenească și mai ales din perioada de sfîrșit a evului mediu — care, fără a atinge amploarea și unitatea stilistică a programelor iconografice ale picturii exterioare moldovenești, reprezintă realizări semnificative ce merită a fi studiate atât din punctul de vedere al originii motivelor, cât și din acela al formelor specifice pe care acestea le îmbracă.

Decorația exterioară pictată a monumentelor din Țara Românească necesită însă mai întâi continuarea cercetărilor asupra acelor monumente — cum este cazul la Strehaia¹, ansamblu exterior pictat de la mijlocul veacului al XVII-lea, de curînd pus în lumină cu ocazia restaurărilor — care relevă tendințe de a rezolva ornamentica fațadelor prin alte procedee decît cele constructive policrome, devenite tradiționale². Totodată, caracterul decorației pictate brîncovenești va trebui definit și prezentat într-o lucrare specială. Pentru început, ne vom referi însă numai la un grup de monumente din Oltenia, din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea și primele decenii ale veacului al XIX-lea, pe care le considerăm reprezentative pentru ilustrarea fenomenului și care, prin unitatea iconografică și originala interpretare a motivelor sibilelor — decor ce se impune la un număr cît mai mare de monumente, chiar în zona aleasă pentru exemplificare³ —, constituie unul din aspectele proprii ale picturii din Țara Românească, la sfîrșitul evului mediu.

* Comunicare ținută la sesiunea științifică din 12—14 mai 1969 a Secției de artă medievală a Institutului de istoria artei al Academiei de științe sociale și politice a Republicii Socialiste România.

¹ VOICA PUȘCAȘIU, *Decorația exterioară a bisericii mîndștirii Strehaia*, în BCMI, 1970, nr. 3 (în curs de publicare).

² FLORENTINA DUMITRESCU, *Cu privire la decorația*

exterioară a monumentelor Țării Românești din veacul al XVI-lea.

³ Bisericile din Chicioara (com. Păușești-Măglași) 1821, din Coasta (Păușești-Măglași) 1833, din Mihăești-Vilcea 1814, din Bogdănești-Vilcea, schitul Aninoasa (jud. Tg. Jiu, com. Valea cu Apă) 1806—1807, din Valea Rea (jud. Tg. Jiu), precum și numeroase alte exemple de pe tot teritoriul Olteniei.

Faptul că o biserică din București — datînd din primele decenii ale veacului al XVIII-lea (1728) —, pe zidurile căreia un zugrav aşternuse ritmic şi cu eleganţă siluete de filosofi şi sibile⁴, a dat naştere la porecla de *Biserica cu sibile* — *Biserica sibilelor* şi mai tîrziu, la începutul veacului al XIX-lea, cum rezultă din documente⁵, pierzîndu-se sensul



Fig. 1. — Bucureşti. Biserica cu sibile sau cu sfinţi. Faşada de miază-zi.



Fig. 2. — Bucureşti. Biserica cu sibile sau cu sfinţi. Faşada de miază-noapte.

⁴ Cf. DUMITRU L. IONIŢĂ, *Biserica cu Sfinţi din Bucureşti*, extras din *Biserica ortodoxă română*, anul LVI (1938), nr. 1—4, precum şi următoarea descriere a picturii exterioare înainte de restaurare, după general P. V. NĂSTUREL, *Biserica cu Sfinţi sau Sfinţilor*, în *Albina*, anul XIX (1916), p. 1248—1250. Pe faşadele împărţite în două registre printr-un briu, figurile de prooroci şi sibile, dispuse câte una în cîmpul arcadelor geminate, se succed după cum urmează: Perete m.n. începînd de la faşadă: « Filosofu Thukidid », « Filosoful Platon » (încoronat) ţine în mîna dreaptă un sul cu text din care cu greu se mai descifrează « Celui peste . . . covîrşire nu se înţelege . . . », « Filosofu Fokidi » (sic) — gen. Năsturel citeşte « Fokiandir » — ţine în mîna stîngă un sul cu textul « . . . mai înainte Dumnezeu dă un cuvînt şi D<u>hul cu dînsul ». Absidă m.n.: « Lui Dumnezeu Sivila Er<i>tria », are un sul desfăşurat în mîna dreapta, cu următorul text « . . . ajutorul Duhului sfînt au prorocit despre Născătoarea de Dumnezeu »; « Sivila Cumea » textul şters. Absida altarului: « Sivila Frighia » ţine în mîna dreaptă un sul cu textul următor « Cu învăţătura Duhului sfînt au prorocit despre Născătoarea de Dumnezeu »; « Sivila Livina » textul şters; următoarea figură complet ştearsă, generalul Năsturel presupune că a fost zugrăvită aici sibila Tiburtina; urmează « Filosoful Plutarh », se păstrează parţial, textul şters; următoarea figură ştearsă, probabil un filosof; « Sivila Sardica », textul şters; « Sivila Himeria », textul şters; « Sivila Heles<ontica> » ţine în mîna dreaptă

un sul cu textul « În curata Fecioară Dumnezeu va sălăşlui şi în chip de rob Domnul să . . . ». Absida m. zi: « Sivila Del<h>ca » ţine în mîna stîngă un sul cu următorul text « Avînd în sine pe Duhul Sfînt această proorocie au scris despre Prea Curata. Fecioara cunoaşte pe Domnul Tău »; « Sivila Persica » cu un sul în mîna stîngă pe care se poate citi « Sfărîmat va fi satana că va umplea Cuvîntul cel neştiut şi se va naşte din Prea Curata Fecioara Maria şi va fi . . . ». Faşada m. zi în continuare: « Filosoful Stoici » (sic) ţine un sul cu textul următor « Să cinstim pe Maria care bine au ascuns taina cea din veac, din care va să se nască Dumnezeu »; « Filosoful Aristotel » ţine în mîna dreaptă un sul cu textul azi şters; « Filosoful Ermis » ţine în mîna dreaptă un sul cu textul « S-au făcut ca pămînteni pogorînd . . . am luat milă . . . pre cuvîntul cel prea covîrşit să-l înţelegi prea bine »; « Filosoful Tales » ţine în mîna stîngă un sul cu următorul text « Unul este Dumnezeu lumină înţelege . . . acestuia înţeleg . . . carel<e> dăm slavă . . . ».

⁵ Cf. Adresa din 10 octombrie 1881 (Arh. stat., Minist. Instr., dosar nr. 1106/1868, f. 20) către Mitropolia din Bucureşti, prin care se întreabă « cum se mai numeşte biserica cu Sevelele şi în ce oraş se află întrucît în bugetul Ministerului Cultelor nu figurează nici o biserică cu asemenea numire », precum şi răspunsul Mitropoliei (dosar nr. 1106/1868, Ministr. Instr.) prin care se face cunoscut « că biserica cu Sevelele care este în capitală, are numirea de biserica cu sfinţi ». Cf. şi D. L. IONIŢĂ, *op. cit.*, p. 11 şi nota 4.

iconografic al personajelor reprezentate, de *Biserica cu Sfinți* arată clar că decorația exterioară a bisericilor muntenești cu motive figurative nu intra în viziunea mediului bucureștean, obișnuit, în acea epocă, cu ornamentația luxuriantă — vegetală și florală — din epoca brîncovenească, a unor fațade ca cea a bisericii Stavropoleos. Ansamblul de la Biserica sibilelor rămîne în București un caz izolat.

Nu tot astfel apare fenomenul în Oltenia, unde același program iconografic, reluat peste cîteva decenii și realizat cu succes la paraclisul Episcopiei Rîmnicului (1750—1764)⁶, ridică din nou problema unui ansamblu de pictură exterioară figurativă, pentru ca tot aici, în Oltenia, în perioada finală a picturii medievale, același decor exterior pictat, căpătînd o mai mare dezvoltare, să se generalizeze.

Se pune întrebarea dacă este vorba de un procedeu practicat sporadic sau de un adevărat sistem decorativ unitar, corespunzător esteticii picturale a decorației fațadelor, fie el cu caracter numai regional. Trebuie să precizăm că înțelegem prin calitatea unui decor exterior realizat, corespunzător noțiunii de pictură exterioară, nu numai preponderența dezvoltare a unui decor oarecare pictat pe fațadele monumentului, ci realizarea unui decor cu conținut tematic — program iconografic conceput conform unei idei generatoare — armonios și logic repartizat compozițional în funcție de volumele și formele structurii monumentului, astfel ca, în forma sa finală, să constituie o organică realizare artistică.

Ceea ce se remarcă de la început în Oltenia la un grup de monumente, ca biserica din Tîrgul Hurezi (1800—1804), Urșani (1800—1805), Genuneni (Foleștii de Jos), Copăcenii (1804), Cîinenii (1808), situate în majoritate în județul Vilcea, este faptul că ele îmbracă o decorație exterioară pictată ce dezvoltă — cu mici variante de la monument la monument — tema filozofilor și

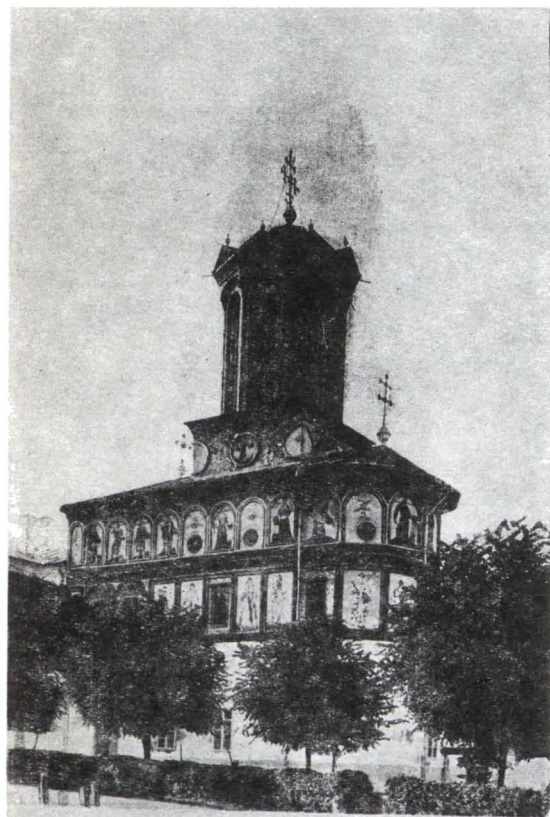


Fig. 3. — Rîmnicu-Vîlcea. Paraclisul Episcopiei Rîmnicului înainte de restaurare.

sibilelor⁷, întîlnită cu zeci de ani în urmă pe pereții Bisericii cu sfinți din București. Schemele compoziționale ale tuturor acestor decorații constau în reprezentarea în registrul superior al fațadelor, împărțite în două cîmpuri printr-un brîu, a unei frize decorate cu filozofi și sibile, în picioare, ținînd în mîini filactere desfășurate. Amploarea acestei frize variază în funcție de proporția monumentului și de spațiul de decorat.

Deși asociate permanent cu reprezentarea filozofilor, sibilele constituie din punct de vedere al originii și filiației motivului o problemă diferită, ceea ce ne determină să le analizăm

⁶ Friza de filozofi și sibile repartizată pe două registre prezintă în registrul superior, începînd de la fațadă spre altar, latura m. zi: 1 (șters); 2, filozof Emi (sic); 3, filozof Istoio (sic); 4, filozof Platon; 5, filozof Achilin (sic); 6, sibila Persica; 7, sibila Libica; 8, sibila Asfica (sic). Pe registrul inferior sînt reprezentate două sibile și grupul celor trei magi. Latura de m. n. nu a putut fi decît parțial cercetată, monumentul fiind în curs de restaurare.

⁷ Cf. V. BRĂTULESCU, *Biserici din Vilcea. II. Biserica din Urșani-Vilcea*, în BCMI, XXX (1937), p. 98—109; V. BRĂTULESCU, *Biserica din Foleștii de Jos-Vilcea*, în BCMI, XXX (1937), p. 60—65; V. BRĂTULESCU, *Biserica din Cîinenii*, în BCMI, XXVI (1933), p. 89—90; TUDOR PAMFILE, *Sibile și filozofi*, Bîrlad, 1916; VASILE GRECU, *Filozofi și sibile*, în *Arta și tehnica grafică*, 1939, caietul 10.



Fig. 4. — Biserica din Urșani. Vedere de ansamblu.

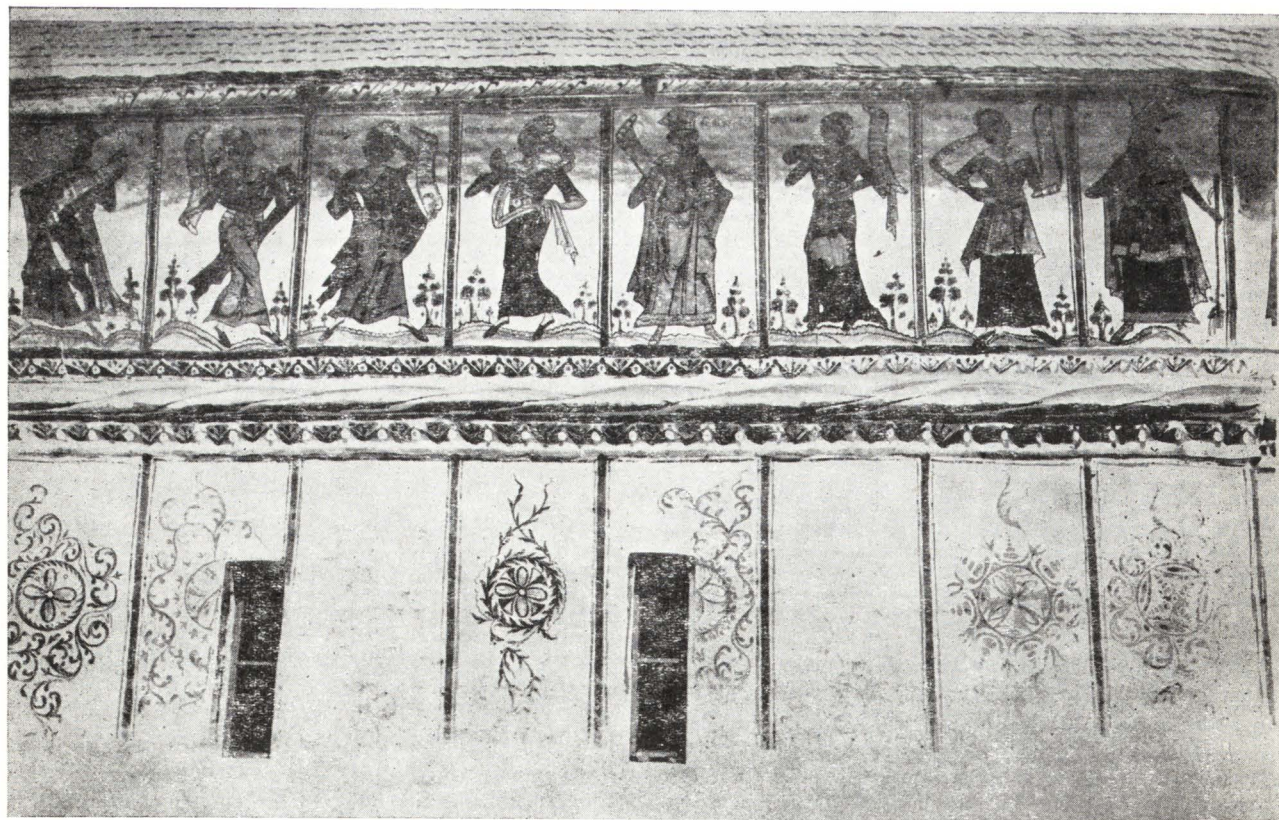


Fig. 5. — Biserica din Țenuneni. Pictura exterioară. Fațada de miază-zi.

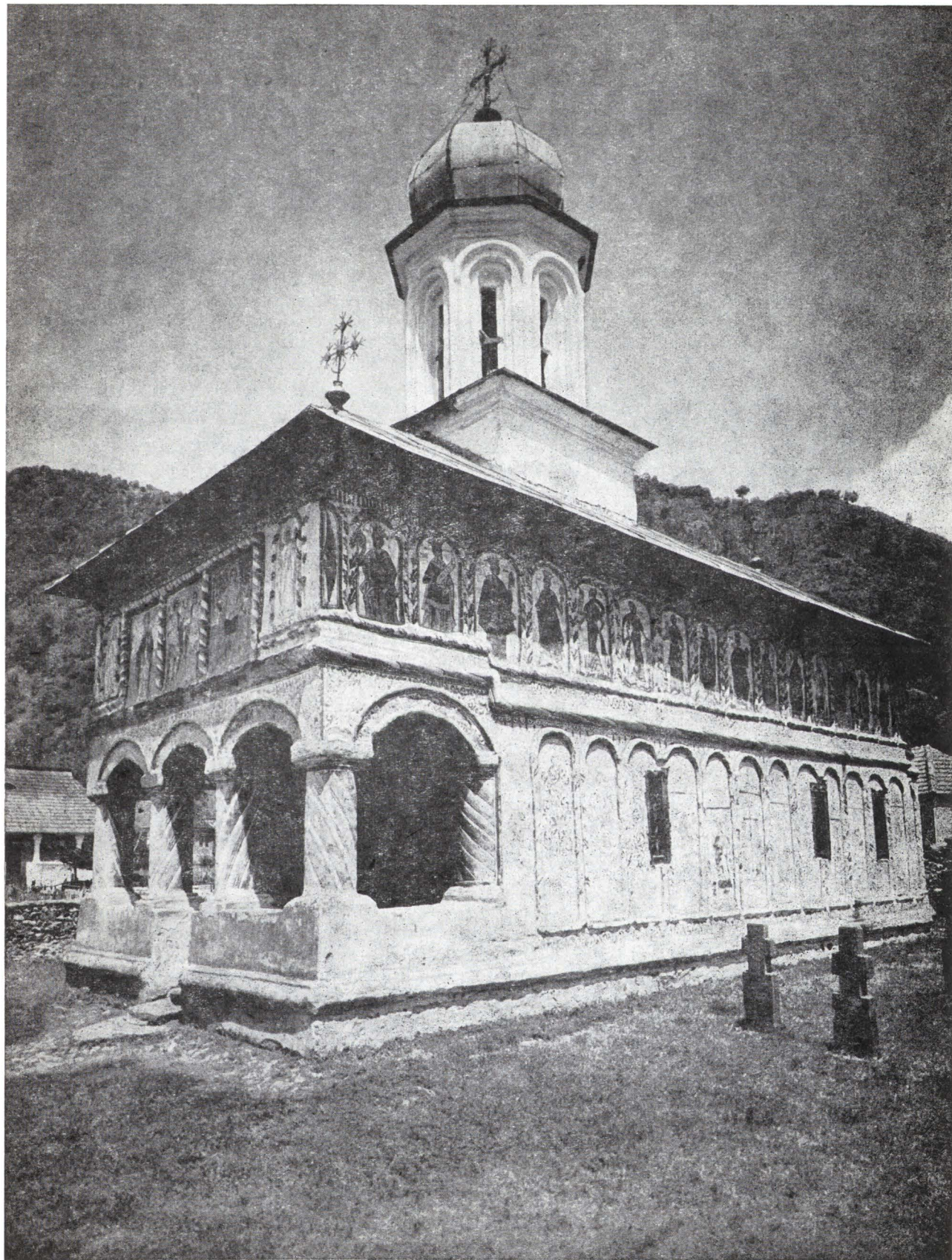


Fig. 6. — Biserica din Cîneni. Pictura exterioară. Fațada de miază-zi.

separat. Reprezentarea sibilelor pe fațadele bisericilor oltene este legată, după cum se vede din *Erminii*⁸, de « Proorocirile proorocițelor Sibile cele ce au fost slujitoare idolești și mai înainte au proorocit pentru Maica lui Christos, Maria, că va naște pe Christos fără stricăciune ».

Legată de cultul Maicii Domnului, tema sibilelor în Țara Românească se diferențiază — atât ca semnificație teologică, cât și prin modul în care a fost tratată — de pictura exterioară moldovenească⁹. Acolo unde sibilele sînt incluse în schema compozițională a *Arborelui lui Ieseu*, numărul acestora este redus la ilustrarea unui singur personaj — de obicei fără indicație precisă de nume, cu legendă generalizată de « țarină » ca la Voroneț, sau « țariță » ca la Sucevița. Aceste figuri par să simbolizeze — după tradiția bizantină transmisă de *Erminii*, ca și din legătura cu *Arborele lui Ieseu* — pe înțeleapta regină biblică din Saba, contemporana înțeleptului Solomon¹⁰.

⁸ *Iconografia. Arta de a zugrăvi biserici și icoane bisericești* (după un manuscris publicat în 1891 de adormitul întru fericire episcopul Ghenadie al Rîmnicului Noului Severin), București, 1903, p. 119—121: « Aicea scriem proorociile proorocițelor sibile, cele ce au fost slujitoare idolești și mai înainte au proorocit pentru Maica lui Christos, Maria, că va naște pre Christos, fără stricăciune. Și s-a găsit scris în cărțile acestor proorocițe aceste mai jos scrise; *Sibila Persica*. Cu duh proorocesc de la Dumnezeu fiind plină a scris aceste stihuri despre prea curata fecioară, *Iată va veni ziua cea prea luminată, în care vreme Domnul cel de veci, pentru păcatele tuturor va fi trimis și după trup va viețui. O jupîneasă pre dînsul va avea hrîni-l-va pre dînsul cu țifele sale, cîd așa este a fi rînduită taina rînduelei ceii dumnezeiești. Sibila Libina* Cu deșteptarea Duhului Sfînt așa a proorocit despre Prea Curata Fecioară. *Iată va veni ziua cea luminată în care vreme Domnul cel de veci pentru păcatul tuturor va fi trimis și după trup va viețui în lume, proorocul cel de margine de sus prin nouri din Fecioară curată se va naște și pre noi cu Dumnezeu Tatăl ne va împăca. Sibila Delfina*. Avînd în sine pe Duhul Sfînt această proorocie a scris despre Prea Curata Fecioară: O oame, cunoaște pre Domnul tău; va veni prooroc pentru mîntuirea ta; acela toată lumea cu învățătura sa va lumina; cade-se dar fiește cine să-și aducă aminte de dînsul — cu lucrare dumnezeiască din Fecioară se va naște și va recori inimile credincioșilor. *Sibila Himerie*. De Duh Sfînt fiind învățată a scris aceste cuvinte despre Sfînta Născătoare de Dumnezeu: Fecioara în veacul cel tînd va fi intru cînte omului; noi toți o vom cînti pre dînsa, pre Împăratul îl va ținea în mîni, cîrîua îi vor aduce daruri cei trei crai dreپți credincioși. *Sibila Samia*. Cu îndreptarea Duhului Sfînt a proorocit despre Sfînta Fecioară, într-acest chip: *Iată va veni la lume către noi Domnul cel bogat din ceriuri; naște-se-va din Stăpîna, Maica Fecioară; i se cade cum că fierile laudă să-i dea; ceriul, pămîntul, îngerii îl vor cunoaște. Sibila Cumeea*. Într-acest chip a proorocit despre prea curata Fecioară, de la Duhul Sfînt: Acestea sînt cuvintele cele de pre urmă; adevărate sînt și vor fi în veci, carele ne însemnează nouă pre Împăratul și ne făgăduiesc nouă venirea lui în lume, carele cu pace va locui cu noi și spre toată lumea va fi cu milă, va primi pre el trup omenesc, Domnului Dumnezeului foarte cu milă, pre Fecioară o va lua de-i va fi lui maică, că o va vedea pre dînsa în stat drept, adevărat ne va întreci pre noi Fecioara aceea cu destoinicia, pentru aceea aici va dobîndi pre Domnul său din ceriul cel de sus în pîntecele său cel curat. *Sibila Helespondica*. Cu duh de proorocie așa a scris despre Născătoarea de Dumnezeu Fecioara: Cînd am

chibzuit despre niște lucruri pre Fecioara întru mare cinste, carele de acest dar al său destoinică fiind cu rînduiala Domnului celui înțelept, și va cumpăni Domnul pre slujnica sa cum va veni întru pîntecele ei, ca într-o cîmărd, și nașterea lui este foarte însemnată așa, cum că tocmela lui Dumnezeu din naintea lui, oamenii este ascunsă, că mare minune se va arăta, cînd va spune Fecioara lucru ca acesta. *Sibila Frighie*. Cu învățătura Duhului Sfînt a izvodit aceste versuri despre Născătoarea de Dumnezeu: *Văzut-am pre Domnul cel prea înalt, de către toți fiind foarte minios spre făcătoarea de rele, lumea, vrut-a să peardă pre oamenii cei răi, și iarăși va face frăție cu dînșii, trimite-va la Fecioară pre îngerul său, ca, cu credință să-l primească pre dînsul, lui Dumnezeu mai înainte de veci foarte îi este drag, ca să ia trup din Fecioară, și să-l facă pre el jertfă pentru ai săi, și va pre oamenii cei curați să-i pue la bine, viețuind vecinic. Sibila Europia*. Cu rînduiala Duhului Sfînt a proorocit despre Născătoarea de Dumnezeu: În lume așa va veni cuvîntul cel din veci, ca să fie de folos credincioșilor săi, din ceriu de la Dumnezeu va fi trimis în pîntecele Fecioarei ceii îmbundățite și va trece prin munți și este drag, ca să va fi aici nu puțină vreme. *Sibila Tiburtina* fiind plină de Duhul lui Dumnezeu a scris aceste cuvinte de Precista, în versurile sale: Dumnezeu cel drept, mi-a dat mie această voroavă, ca să arăt lumii pre Fecioara cea luminată, care va naște în Viteem pruncușor, și fecioara aceea nu se va vîdăma. Sfîntă este și destoinică și va hrîni de la sine cu lapte pruncul. Păgînii cînd au zidit în Roma capîștea lui Ianus, Dumnezeului lor celui mincinos, într-acea vreme păgînii au întrebat pre Sibila Tiburtina, pînă cînd va sta capîștea, iar ea răspunse: pînă cînd va naște Fecioara, și așa a fost, că pînă atuncia a stătut capîștea lui Ianus, pînă cînd a născut Precista pre Christos; iar îndată cînd născu Christos, a căzut în Roma capîștea aceea ».

⁹ Cf. V. GRECU, op. cit.

¹⁰ Cf. Cărți de pictură bisericească bizantină. Introducere și ediție critică a versiunilor românești atît după redacția lui Dionisie din Furna, tradusă la 1805 de arhimandritul Macarie, cît și după alte redacțiuni mai vechi, traduceri anonime; publicată de Vasile Grecu, în 1936 și Izvodul lui Macarie despre Ellinogrecie. Carte numită Gramatică ori Ustav sau Erminie, adică închipuire și tilcuire a tot meșteșugului zugrăviei, acum scoasă și tălmăcită despre ellinogrecia că limba întru cea rumânească. Întru sfînta mîndăstire Căldărușanilor la anul mîntuirii 1805, ianuarie 15, p. 146. Mențiunea despre sibile este trecută la urma paragrafului: « Înțelepții Elinilor, cînd au proorocit și au găcit pentru iconomia cea trupească a Domnului și Dumnezeului și mîntuitoriulu.

În Țara Românească, întâlnim dimpotrivă reprezentări ale tuturor sibilelor, ca în Occident, zece la număr și anume: sibilele Persica, Libica, Delfica, Himeria, Lația, Cumea Helespontica, Frigia, Evropea și Tiburtina, fapt care confirmă și o legătură directă cu cărțile populare. Ele apar reprezentate în cîmpurile limitate de arcaturile semicirculare sau polilobate ale fațadelor, fie câte una, fie grupate câte două, sau în frize, într-o succesiune continuă; tratate individual sau alternînd cu filozofi și prooroci. Numărul acestor sibile variază de la monument la monument. Le întâlnim pictate, uneori cu denumiri greșite sau deformate, zece la Biserica cu sibile din București (Eritrea, Cumea, Frighea, Livina, Tiburtina, Sardeea, Himena, Helespontica, Delfeea, Perseea), numai cinci păstrate pînă azi la paraclisul Episcopiei din Rîmnicu-Vîlcea (Persica, Libica, Asfeea, plus două în registrul inferior, între care figurează sibila Himeria); șase la Tîrgul Hurezi (Irofichia (sic), Fefica (sic), Frigia, Himeria, Lefki (sic), Persica); cinci la Cîineni (Persica, Delfica, Himeria, Pelagia (sic), probabil confuzie cu o sfință, Levica); trei la Genuneni (Frigia, Levica, Profichia (sic)) și două la Urșani (Delfica și Hevurtica (sic)). Rezultă, deci, că amploarea și unitatea compozițională nu decurg din tratarea unei singure compoziții mari, ca cea a *Arborelui lui Ieseu*, în cadrul căreia sibila deține un rol secundar, ci din tratarea și ilustrarea unui program independent, în care sibilele, alături de filozofi, joacă rolul principal. Desfășurarea compozițională a acestei succesiuni de figuri, ce se îndreaptă spre axa altarului bisericii, încadrînd scena *Bunei Vestiri* — ca la Urșani și Genuneni — legată iconografic de *Nașterea Mîntuitorului*, s-ar putea asemăna, mai degrabă, cu schema compozițională a *Rugăciunii* din pictura exterioară moldovenească. Și în Țara Românească, ca și în Moldova, personajele sînt dispuse convergînd spre axa altarului, unde figurează o temă cheie, *Deisis* în Moldova, *Buna Vestire* — după cum am arătat — la monumentele oltenesti. În alte cazuri, cum se poate vedea la Urșani, ca și la Episcopia Rîmnicului, zugravii au prezentat, alături de filozofi și prooroci, pe cei trei magi — Balthazar, Gaspar și Melchior — sau scena *Închinării Magilor* legată tot de *Nașterea Mîntuitorului*, scenă pe care zugravii ansamblurilor oltenesti au plasat-o întotdeauna în vecinătatea sibilei Himeria, a cărei proorocie cuprinde și un detaliu: « Noi toți o vom cînsti pre dînsa, căci pre împărat îl va ține în mîinile sale, căruia vor aduce daruri cei trei magi drept credincioși »¹¹.

Motivul sibilelor a fost urmărit pînă acum mai ales în domeniul literaturii¹² și chiar în cazurile în care problema iconografică a frizei sibilelor și filozofilor este abordată, ea a fost pusă fie de teologi, fie de istorici și istorici ai literaturii vechi și studiată mai ales din punctul de vedere al filiației, al diferitelor căi prin care tema a pătruns în literatura veche românească și populară, iar de aici ar fi trecut în *Erminii*. Cercetătorii de pînă acum sînt de acord să recunoască în motivul sibilelor o filiație occidentală, datorită legăturilor culturale cu Polonia, bine cunoscute în veacul al XVII-lea. O importanță deosebită atribuie unii dintre aceștia lucrărilor lui Ioanichie Galeatovski, anume *Cer nou* și *Minunile Maicii Domnului* cuprinse în capitolul al treilea din *Mîntuirea Păcătoșilor* al cărei text a fost publicat în 1641 pentru prima oară la Veneția, de ieromonahul Agapie Landos, sub titlul de *Amartolon*

nostru Iisus Hristos. După Apollonie, Solon athineul, Thucididis, Plutarh, Platon, Aristotel, Filon, Sofoclis, Thulis, Vrajitorul Valaam, urmează: « Înțeleapta Sivilla zice: Veni-va din ceriu împărat al veacurilor, care iaste să judece tot trupul și lumea toată. Vede-vor și oamenii Dumnezeu, credincioșii și necredincioșii. Din pîntece de mireasă, cu totul neîntinată fecioară iaste să se intrupeaze unul Dumnezeu, însuș fără de început, neapropiat, un Dumnezeu cuvîntul, de care se cutremură ceriurile și gîndurile oamenilor » (este după proorocirea lui Valaam care grăiește « Răsări-va stea din Iacov și se va scula om din Israil și-i va sfărîma pre stăpînitorii Moavului », precum și la aliniatul despre « Cum să zugrăvești rădăcina lui Iesse », p. 147. Se spune că se vor reprezenta, de o parte și de alta a lui Iesse, înțelepții Elinilor și Valaam vîrajitorul, tăîndu-și în mîini fieștecarele zisele sale și, uitîndu-se în sus, pre nașterea lui Hristos o arată ». (Se

pare că reprezentarea sibilei este în complexul *Arborelui lui Ieseu* în legătură cu vîrajitorul Valaam).

¹¹ Cf. *Minunile Maicii Domnului*, ms. de la Hurezi, 1696, minunea a 4-a, din prof. D. STĂNESCU, *Minunile Maicii Domnului. Date la lumină după 225 ani, după un manuscris din 1696*, București, 1925, p. 5.

¹² TUDOR PAMFILE, *Sibile și Filozofi în literatura și iconografia românească*, Birlad, 1916; DAN SIMONESCU, *Contribuții privitoare la istoria literaturii române. Sibilele în literatura și iconografia românească*, București, 1928; ȘT. CIOBANU, *Din legăturile culturale româno-ucrainiene. Ioanichie Galeatovski, în Literatura românească veche, Anuarul Academiei Române, seria III, tom. 8*, București, 1938; VASILE GRECU, *Filozofi păgîni și sibile*, în op. cit.; D. STĂNESCU, *Cultul Maicii Domnului la români. Sibilele. Proorociile lor. Școala de cărțurari din Bistrița*, București, f.a.

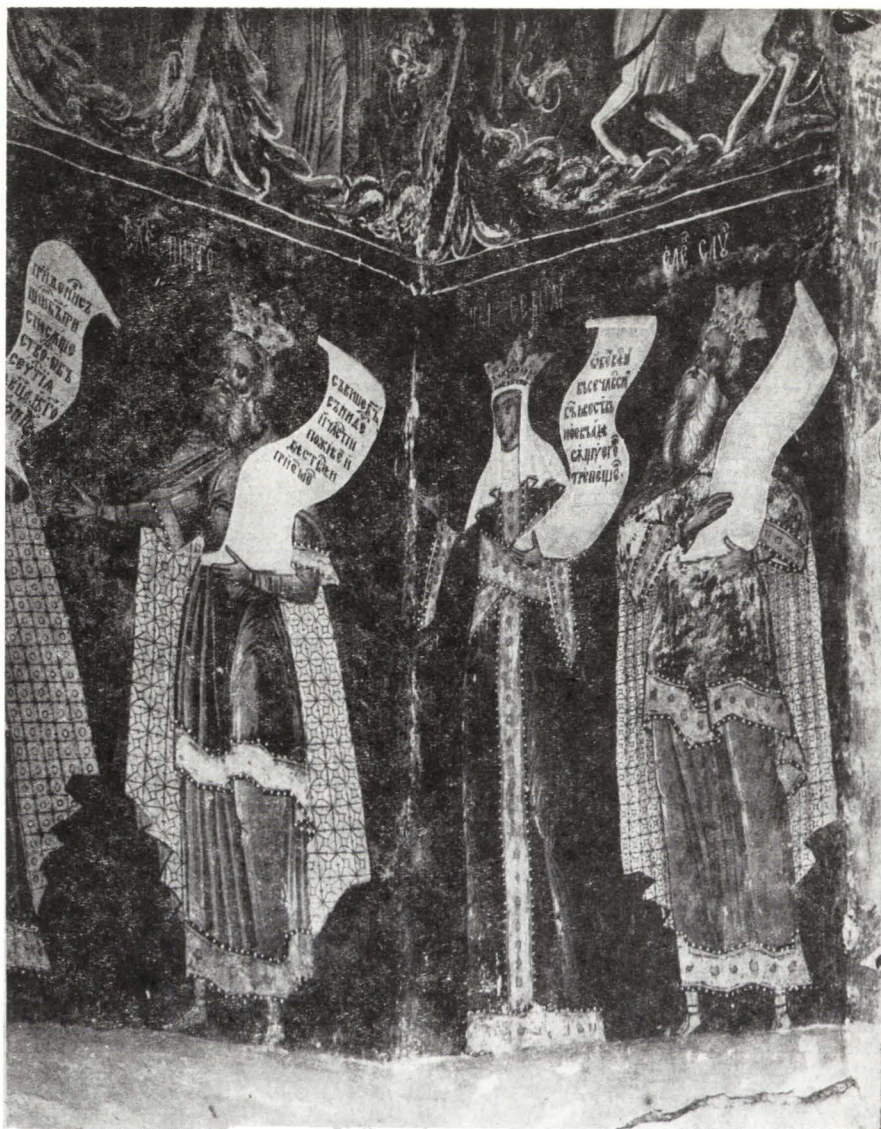


Fig. 7. — Biserica mănăstirii Sucevița. Sibila.

Sotiria, dar care a circulat la noi în manuscris, bucurându-se de o mare popularitate în tot cursul veacului al XVIII-lea¹³.

Din cuprinsul textelor mai sus citate, acela la care ne vom opri pentru a determina filiația temei sibilelor în pictura Țării Românești este cel al Minunilor Maicii Domnului și anume primele aliniate cu cele zece minuni¹⁴ ce redau profețiile sibilelor privind venirea

¹³ Cf. *Istoria literaturii române, I. Folclorul, Literatura română în perioada feudală (1400—1780)*, Edit. Academiei R.P.R., București, 1964, p. 511.

¹⁴ Prof. D. STĂNESCU, op. cit., p. 3—9: Cap. I. Minunile Prea Sfintei Născătoare de Dumnezeu Fecioara Maria între Sibile, care au fost la păgini proorocite, care mai înainte de începerea ei cu arătarea lui Dumnezeu o au știut și o au scris în cărțile sale și o au mărturisit oamenilor și o au slăvit. Minunea 1-a. *Sibila Persica*, cu duh proorocesc de la Dumnezeu fiind plină a scris aceste versuri despre Prea Curata Fecioară. «Va veni în lume Proorocul cel mare / Din marginile de sus, prin nori / Din Fecioara Curată se va naște / Și pre noi cu Dumnezeu Tatăl ne va împăca». Minunea 2-a. *Sibila Libica*, cu deșteptarea

Duhului Sfint așa a proorocit despre Prea Curata Fecioară. «Iată va veni ziua aceea luminoasă în care vreme Domnul cel de veci, pentru păcatul tuturor va fi trimis și după trup va viețui. O jupineasă prea] dinsul va avea, hrăni-l va pre dinsul cu fițele sale că așa estetaina dumnezeiască». Minunea 3-a. *Sibila Delfica*, avînd în sine pre Duhul Sfint aceste proorociri a scris despre Prea Curata Fecioară: «Oaste cunoaște pe Domnul tău. Va veni prooroc pentru mîntuirea ta. Acela toată lumea cu învățătura sa va lumina. Cade-se fiește cine să-și aducă aminte de dinsul. Cu lucrarea dumnezească din Fecioară se va naște [și va răcori] inimile credincioșilor săi». Minunea 4-a. *Sibila Himera*, de duhul Sfint fiind povățuită a scris aceste cuvinte despre Sfînta Născătoare de Dumnezeu: «Fecioara în veacul cel tînăr sau care va veni, întru cinstea omului va fi.



Fig. 8. — Biserica din Urșani. Pictura exterioară. Absida cu scena Bunei Vestiri.

Noi toți o vom cinsti pre dînsa căci pre Împăratul îl va ține în miinile sale, Împăratul căruia vor aduce daruri cei trei crai drept credincioși». Minunea 5-a. Sibila Latia, cu îndreptarea Duhului Sfînt a proorocit despre Sfînta Fecioară într-un chip « Iată va veni la lume către noi Domnul cel bogat din ceruri. Naște-se-va din Maica Fecioară. Așa se cade, cu învoirile lui Dumnezeu, laudă să-i dăm. Cerul, pămîntul și îngerii îl vor cunoaște ». Minunea 6-a. Sibila Numea într-acest chip a proorocit despre Prea Curata Fecioară: « De la Duhul Sfînt într-acest chip, acestea sunt cuvintele cele de pe urmă. Adevărate sunt și va fi în veac, care ne însemnează nouă pre Împăratul și ne fîgăduesc venirea lui în lume, care cu pace va locui cu noi și spre toată lumea, va fi cu milă, și va primi el trup omenesc. Domnul Dumnezeu cel foarte bun și cu milă spre Fecioară o va lua de va fi lui Maică, că o va vedea pre dînsa în stat drept. Cu adevărat ne va întrece pe noi Fecioara aceea cu destoinicie, cu smerenie, cu faptele bune și curăție. Pentru aceea în pîntecele său cel curat, va dobîndi pe Domnul său din ceruri cel Înalt ». Minunea 7-a. Sibila Helespontica cu duh de proorocie, așa a scris despre Născătoarea de Dumnezeu. « Văzui pe Fecioara într-o mare cinste, care dă

acest dar al său celui înțelept, destoinic fiind cu rînduiala Dumnezeirii. Așa va cumpăni Domnul pre slujnica sa cînd va veni întru pîntecele ei ca într-o cămară. Venirea lui va fi însemnată foarte, așa cum cu tocmeala lui Dumnezeu înaintea oamenilor este ascunsă. Că mare minune se va arăta, cînd va spune Fecioara lucruri ca acestea ». Minunea 8-a. Sibila Frigiei, cu învățătura Duhului Sfînt a izvodit aceste versuri despre Născătoarea de Dumnezeu. « Văzut-am pe Domnul cel mai înalt decît toți. / Fiind foarte mînios spre făcătoarea de rău ; lumea / Vrut-au pre oamenii cei răi să-i piarză și iarăși va fi frăție cu dîșii. / Trimite-va la Fecioară pre îngerul său ca cu credință să-l primească pre dînsul. / Lui Dumnezeu celui mai înainte de veci foarte îi este drag ca să ia trup din Fecioară și să-l facă jertfă pentru ai săi. / Și va (voiește) pre oamenii cei căzuți să-i puie la bine ». Minunea 9-a. Sibila Europei, cu rînduiala Duhului Sfînt a proorocit despre Născătoarea de Dumnezeu așa: « Va veni în lume Cuvîntul cel de veci ca să fie de folos credincioșilor săi. Din cer, de la Dumnezeu va fi trimis în pîntecele Fecioarei cea înbunătățită și va trece pe mulți și va fi aici nu pușind vreme ». Minunea 10-a. Sibila Tibrutina, fiind plină de Duhul lui Dumnezeu a spus



Fig. 9. — Biserica din Genuneni. Pictura exterioară. Absida cu scena Bunei Vestiri.

Mîntuitorului și « Neprihănită zămislire » a Fecioarei. Problema aceasta a fost, în veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea, permanent în atenția cercurilor clericale de la noi. Se cunoaște studiul publicat de Dosoftei, în mai multe limbi — română, latină, greacă, slavonă — cu privire la sibile. Cunoștințele acestuia culese din cronicile și cronografele de proveniență occidentală ce cuprindeau știri despre sibile se pot deduce din însemnările autografe, tocmai cu privire la acestea, pe care învățatul prelat moldovean le-a lăsat pe marginile cărților ce i-au trecut prin mînă ¹⁵.

Dacă originea subiectului în literatură a putut fi explicată prin filiera occidentală, procesul includerii motivului în iconografia picturii Țării Românești și al exprimării lui plastice ține de un fenomen artistic și cultural regional.

Asistăm acum la o strînsă corelație între literatura populară și pictura murală, la o precumpănitoare influență asupra picturii a temelor izvorîte din textele cu caracter religios, devenite populare. (Trebuie să precizăm că înțelegem prin popular mai ales o calitate determinată de legătura artei cu epoca respectivă și nu la sensul de țărănesc.) Reluarea decorului pictat al Bisericii cu sibile din București, cu cîțiva ani mai tîrziu, la paraclisul Episcopiei din

aceste cuvinte de Precista. « Dumnezeu cel drept mi-a dat mie această voroavă ca să arăt lumii pre Fecioara cea luminată, care va naște în Vittleem pruncușor, și fecioria sa acela nu va vătăma. Sfîntă este, destoinică și norocită că va hrăni de la sine pruncul ». Mînunea 11 - a. Păgînii, cînd au zidit Roma capiște lui Janus Dumnezeului cel mincinos într-aceia vreme au întrebat pe Sibila Tibrutica: « pînd cînd va sta aceia capiște, iar Sibila Tibrutica a răspuns: Pînd cînd va naște Fecioara » și așa a fost că pînă atunci a stătut capiștea lui Janus pînă cînd a născut Precista pe Hristos, iar îndată ce a născut pe Hristos iată că în Roma s-a surpat capiștea aceia.

Mînunea 12 - a. Octavia (sic) împăratul Romei cînd a vrut să se numească pre sine Dumnezeu, într-aceia vreme Sibila Tibrutica proorocița păgănească i-a arătat lui pre Fecioara ținînd pruncul în mînă și i-au zis lui: « Acela este altarul fiului lui Dumnezeu ». Pentru aceia Sibila a arătat pe Fecioara ținînd pruncul în mînă că a proorocit cum va să nască Precista pe Hristos și va să-l ție în miinile sale ».

¹⁵ Cf. I. BIANU, *Însemnări autografe scrise într-o carte veche de Dosofteiu, Mitropolitul Moldovei, în Analele Academiei Române*, 1915.

Râmnicu-Vilcea, precum și reprezentarea frizelor de sibile și filozofi pe fațadele bisericilor de la sfârșitul veacului al XVIII-lea și din primele decenii ale veacului al XIX-lea, mai ales în Oltenia, nu sînt întîmplătoare. Ele decurg tocmai din difuzarea acestei literaturi de factură populară scrisă și ajunsă la îndemîna și pe înțelesul maselor largi, literatură legată mai ales de cultul Maicii Domnului, care s-a bucurat la noi, începînd de la sfârșitul veacului al XVII-lea, mai ales în mediile călugărești, de un înalt prestigiu. O dovadă a faptului că Minunile Maicii Domnului au constituit izvorul iconografic al acestor decorații este identitatea dintre textul manuscris al acestora, anterior primelor redacții ale *Erminiilor*, în limba română, cunoscute azi, și acela de pe legendele filacterelor ținute de sibile.

De asemenea, nu întîmplător este procesul de localizare al acestui decor tocmai pe fațadele monumentelor clasei mijlocii, ridicate în acea epocă în Oltenia și mai ales în vecinătatea marilor centre de cultură și viață monastică de la Hurezi, Bistrița și Râmnicu-Vilcea. Urmărind circulația textelor manuscrise mai sus menționate, traduceri în limba română după izvoade grecești și slavonești, constatăm că cele mai multe dintre ele au fost scrise și au circulat între anii 1696 și 1820 în mediul călugăresc al Hurezului, Bistriței și în cel al Episcopiei Râmnicului ¹⁶.

Este ceea ce explică cum s-au putut realiza aici cele mai unitare și mai organice decoruri de pictură exterioară, cuprinzînd tocmai tema sibilelor, așa cum se poate vedea pînă azi la bisericile luate în studiu. Fenomenul nu ar fi fost posibil, dacă nu s-ar fi încadrat în acel curent general cultural specific secolului al XVIII-lea ¹⁷, proces care se resimte în arta clasei mijlocii, întîlnit în special în Țara Românească, atît în mediul orășenesc, cît și în cel al țărilor și satelor, dar mai lesne vizibil în anumite regiuni unde capătă un specific local și dă naștere la forme artistice originale și viguroase, cum este cazul în Oltenia. Este momentul în care pictura, treptat sărăcită de conținutul tematic tradițional de subtil nivel teologic, se îmbogățește, de astă dată cu elemente noi, hrănite de literatura hagiografică, anecdotică și folclorică de mare circulație. Pe această cale de acces își fac drum ecouri ale Renașterii și umanismului și chiar ale culturii antichității, se creează o legătură strînsă între elementele religioase și cele laice. Ne-ar fi greu să credem că faima de care se bucurase în Apus motivul sibilelor să nu fi avut răsunet și în cercurile societății românești. Cu singura rezervă că, dacă arta nu se mai adresa acum unor pături lipsite de cultură, ea se dezvoltă totuși la nivelul unei societăți culturalizate în măsura capacității încă restrînse de acumulare de care dispunea și în condițiile de viață ale vremii.

Dar dacă textul minunilor Maicii Domnului a furnizat izvoadele iconografice, nu tot ele au putut oferi zugravilor modele pentru reprezentarea plastică a personajelor. Manuscrisele ce au circulat la noi nu conțin și reprezentarea sibilelor. *Cronograful* lui Antim Ivireanu ¹⁸, cunoscut prin bogăția repertoriului său figurativ, nu cuprinde nici el asemenea modele. Singurul desen din epocă ce s-ar putea interpreta drept o încercare de a reprezenta o sibilă poate fi — cu rezerva asupra accesoriilor cu care artistul a investit personajul, o tolă cu săgeți și un arc — tînăra femeie din *Carnetul de modele* al zugravului Radu ¹⁹, considerată impropriu drept o amazoană și care prin atitudine și costum prezintă asemănări cu înfățișarea sibilelor din pictura exterioară. Că zugravii nu cunoșteau atributele cu care pictorii Apusului

¹⁶ Dintre manuscrisele *Mintuirii Păcătoșilor*, complet sau numai în redacții parțiale cu *Minunile Maicii Domnului*, cităm: ms. nr. 2174, Acad. Rom., *Mintuirea Păcătoșilor*, scris din porunca egumenului Ioan stareț al mănăstirii Hurezi, dedicat lui Constantin Brîncoveanu în 1696, scris la [Hurezi; ms. nr. 2517, *Mintuire Păcătoșilor*, scris în 1699, de grămaticul Vlad, ucenicul părintelui Ilarion, episcop de Rîmnic, dat mănăstirii Bistrița, în 1735; ms. nr. 2433, *Mintuirea Păcătoșilor*, 1754, Mănăstirea Hurezi, Stareț Niculae; ms. nr. 1830, *Minunile Maicii Domnului*, scris la Bistrița, 1792—1812; ms. nr. 2195, *Minunile Maicii Domnului*, scris de Radu copilul de la Hurezi, în 1754; ms. nr. 2355, *Minunile Maicii Domnului*, sec. XVIII, înnoit în 1803, Bistrița; ms. nr.

4379, scris în 1782 la Rîmnicu-Vilcea de Toma Grămaticul și altele.

¹⁷ Cf. ALEXANDRU DUȚU, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*, București, 1969.

¹⁸ G. STREMPER, *Un Cronograf ilustrat atribuit Mitropolitului Antim Ivireanu*. Extras din *Romanoslavica*, XIII, București, 1966.

¹⁹ Cf. ms. nr. 5307, f. 37, reproduc în T. VOINESCU, *Modele tradiționale și observații din realitate în pictura muntenească a veacului al XVIII-lea*. *Caetul de modele al lui Radu zugravul*, în SCIA, seria *Arte Plastice*, tom. 14/1, 1967, p. 67, fig. 18.



Fig. 10. — Biserica din Tîrgul Hurezi. Portretul jupînesei Maria.



Fig. 11 a. — Biserica din Genuneni. Sibile.

au reprezentat sibilele ne-o dovedește și faptul că nici una din sibilele din pictura Țării Românești nu este investită cu un asemenea semn. Textele care au circulat la noi și din care s-au inspirat nu cuprind nici ele indicații în acest sens.

Analiza stilistică a reprezentării sibilelor duce la concluzia că transpunerea în imagini a textelor se datorează ingeniozității zugrăvitorilor. Ei au recurs la modelele tablourilor votive — portretele ctitoarelor femei sau soțiilor de ctitori — cu care sibilele prezintă uneori impresionantă identități. Astfel, comparînd friza sibilelor de la Genuneni și cea din Țirgul Hurezi cu portretele votive de acolo, observăm asemănarea dintre ele. Astfel este cazul, de pildă, cu portretul jupînesei Maria din biserica din Țirgul Hurezi. Zugravii Dinu și Manole, autorii ambelor ansambluri, recunoscători astăzi pentru ingeniozitatea și predilecția pe care au arătat-o interpretării acestui motiv, au folosit, în ambele cazuri, aceeași manieră în tratarea figurilor și au îmbrăcat sibilele cu același fel de veșmînt. În amîndouă cazurile, învelitorile de pe capete îmbracă obrazuri cu aceleași trăsături accentuate și viguroase și pun în evidență aceleași pieptănături cu bucle mici pe frunte, ce parcă tivesc marginile testemelului de sub care se reliefează frunți înalte și luminoase. Alteori, sibilele poartă, ca și ctitorile din tablourile votive, veșminte de



Fig. 11 b. — Biserica din Genuneni. Sibile.



Fig. 12. — Biserica din Țirgul Hurezi. Detaliu din friza profeților și a sibilelor. Fațada de miază-zi.



Fig. 13. — Biserica din Tîrgul Hurezi. Sibila « Afikia ».



Fig. 15. — Biserica din Tîrgul Hurezi. Sibila Delfica.

modă orientală, cu cordoane încheiate prin paftale și turbane pe cap.

Zugravii primelor decenii ale veacului al XIX-lea au realizat, prin linii și culoare, ansambluri nu lipsite de calități artistice și de un evident pitoresc. Strălucitoare prin tonalitățile și bogăția veșmintelor, elegante prin mișcare — mai ales cînd mimează un mers în ritm de dans —, gracile uneori, expresive alteori, cu vădite tendințe de barocizare subliniate de liniile neliniștite ale drapajelor și filacterelor cu linia lor avîntată, sibilele alcătuiesc un ansamblu plin de vibrație cu un accentuat caracter regional. Desenate cu siguranță, cu vădite tendințe de schematizare, cu unele inabilități în redarea perspectivei și volumelor, ele se detașează totuși monumental pe fondurile albe ale zidurilor, reliefîndu-se prin culori așter-

nute în pete mari, intense și nevalorate. De un vădit decorativism ca viziune și tratare, frizele de sibile îmbracă fațadele bisericilor ca niște rafinate tapiserii occidentale în care



Fig. 14. — Biserica din Tîrgul Hurezi. Detaliu din friza profetilor și a sibilelor. Absida de miază-zi a naosului.

elementele figurative se profilează pe fundalul unei vegetații orientale stilizate.

Aceste frize nu rămân izolate, ci se integrează într-o schemă iconografică generală de decor pictat, încadrată și împletită la rîndul ei cu o ornamentică decorativă geometrică și vegetală. Zugravii au urmărit aproape uniform o tematică generală și pe fațada principală pictată cu icoana de hram, sfinți militari călări, arhangheli și alți sfinți sau, ca la Tîrgul Hurezi, cu scene din viața Maicii Domnului, simetric și armonios repartizate în cadrul general compozițional. Atît frizele sibilelor, cît și scenele de pe fațadele pridvoarelor, îmbogățite cu o decorație florală, vegetală și geometrică tradițională de tip brîncovenesc sau de un vădit caracter rustic ce se întinde pe briuri și pe panourile registrelor inferioare, constituie un ansamblu organic și unitar gîndit, care permanent repetat la monumentele din zona respectivă, ca și la cele din alte regiuni învecinate, a dus la generalizarea și permanentizarea acestui sistem de decorare cu pictură a fațadelor.

Că în atenția zugravilor monumentelor din Oltenia a stat o viziune de ansamblu a decorului pictat ne-o dovedește perfectă adaptare a motivelor la suprafețele de decorat și legătura ornamentală dintre ele, așa cum se poate urmări la biserica din Tîrgul Hurezi, unde atît friza delicată de ciucuri și festoane de sub cornișă, cît și benzile cu care se accentuează și colorează linia despărțitoare a briului, sînt elemente de care ei se ajută



Fig. 16. — Biserica din Tîrgul Hurezi. Sibila Frigia.

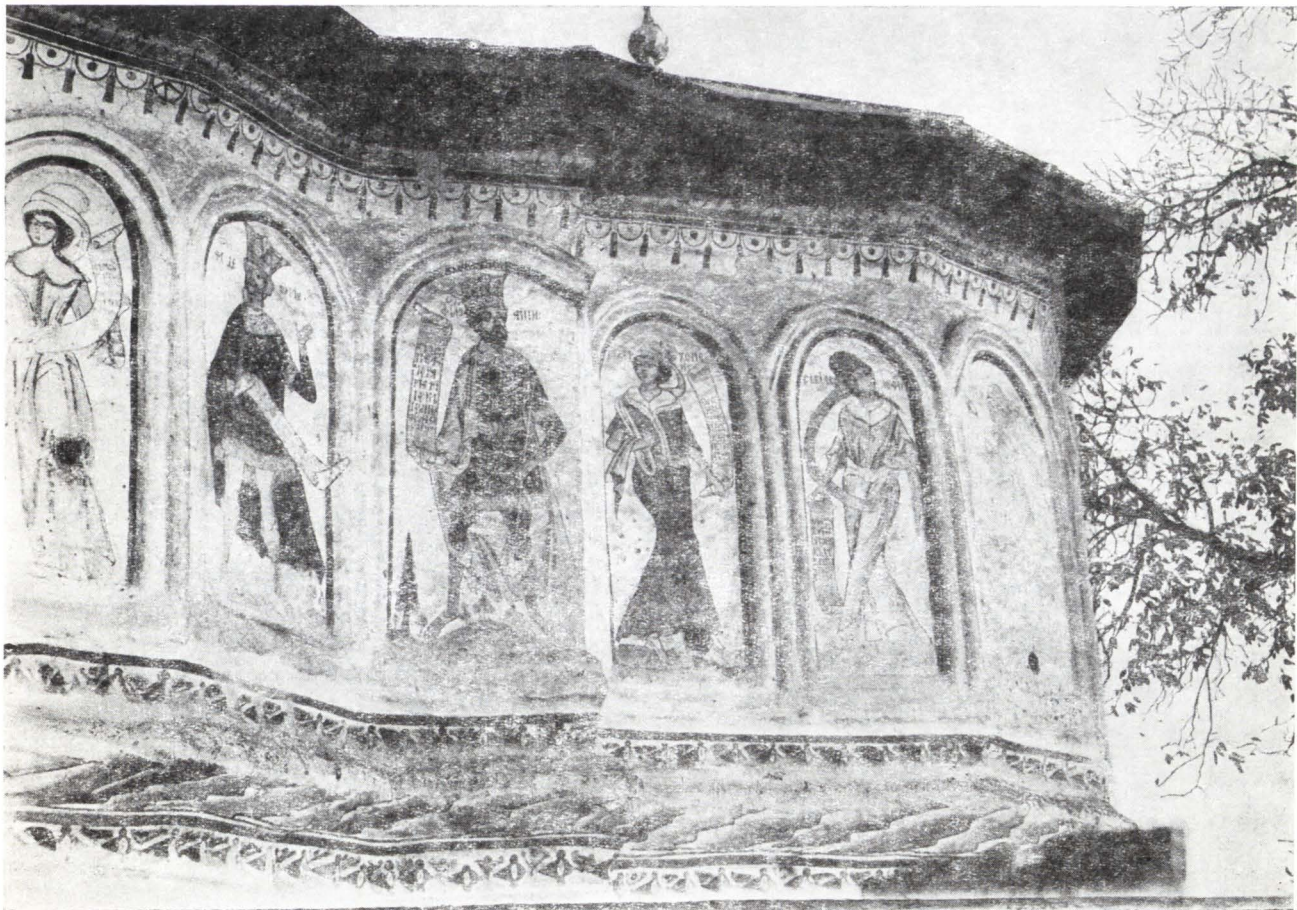


Fig. 17. — Biserica din Tîrgul Hurezi. Detaliu din friza profeților și a sibilelor. Fațada de miază-zi:



Fig. 18. — Biserica din Tîrgul Hurezi. Sibila Hemeria.

pentru menținerea unității și a unui raport continuu între motivul principal și restul spațiului decorat. Mai mult decît atît, pentru a pune în valoare decorul pictat al sibilelor și al profeților și pentru a-l lega de reliefurile arcaturilor, zugravul a tivit interiorul spațiului de decorat cu o linie de aceeași culoare și de același ton cu tonul de bază folosit în coloritul figurilor.

Împodobirea fațadelor cu frize de sibile și filozofi nu constituie singura expresie a decorației exterioare ²⁰, ci numai pe cea mai unitară și mai realizată. Zugravii Țării Românești au aplicat în pictura exterioară și alte teme și scheme compoziționale ce au ajuns, la rîndul lor, la o mare răs-pîndire. Păstrînd aceeași repartiție a spațiului și a distribuirii motivelor în frize, ca la bisericile cu sibile, ei au realizat cîteva dintre cele mai pitorești și mai originale decoruri cu motivul călărețului, cum sînt de pildă picturile exterioare de la bisericile din Vioești, Cartiu, Călugăreasa, Giurcu.

Tot unui sistem de decorație exterioară datorim fațadele pridvoarelor împodobite cu peisaje și scene de vînătoare, ca la bolnița Bistriței, Călinești și Urșani, sau cu alte motive, ca ursarii, ilustrarea unor fabule din Esop (ca de pildă bătrînul și moartea) și cu alte scene din viața de toate zilele, ce-și fac treptat loc în programul iconografic al picturii exterioare. Toate aceste înnoiri își găsesc

explicarea în același proces general de interferență dintre pictură și literatura populară.

Fără a considera că am putut prezenta măcar o parte din complexul proces cultural și artistic petrecut în Țara Românească la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și în primele decenii ale secolului al XIX-lea, în ceea ce privește pictura exterioară, ne mîrginim, pînă se va ajunge prin analize de amănunt și studii parțiale — după criterii geografice, cronologice și stilistice —, să relevăm fenomenul. Este de reținut, însă, că pictura exterioară se dovedește și aici a avea un caracter permanent, rezultat al unui proces dezvoltat în climatul cultural românesc al veacului al XVIII-lea, ale cărui urme se recunosc pînă la sfîrșitul evului mediu, cînd zugravii locali, deși nu mai cunosc semnificația textelor, practică o pictură exterioară figurativă derivată din repetarea stereotipă a acelorași modele.

²⁰ Reprezentarea filozofilor și celelalte modalități de împodobire a fațadelor vor forma obiectul unor studii

deosebite, consacrate decorației exterioare a monumentelor din Țara Românească în secolele XVII — XVIII.

MODALITĂȚI ESTETICE ÎN DECORAȚIA ARTEI MEDIEVALE ROMÂNEȘTI*

de FLORENTINA DUMITRESCU

Pentru milenii din istoria omenirii principală formă de artă și mărturie a vieții și culturii a fost decorația. Ea continuă să rămână și în ansamblul — variat ca manifestări — al artelor plastice din evul mediu de o mare expresivitate.

Prin semnele ornamentale de care se folosește și prin felul lor de prezentare, prin chipul în care ele sînt așezate într-o compoziție, prin modul de desfășurare a compozițiilor sau prin relația ce se stabilește între decor și suprafața pe care el se așterne — pentru a nu enumera decît elementele principale ce alcătuiesc un sistem ornamental — decorația exprimă o întreagă concepție despre lume. Fiecare din elementele amintite, pe lîngă faptul că pune la îndemîna cercetătorului tot atîtea mijloace precise pentru înțelegerea și studiul evoluției formelor, comunică, printr-un limbaj propriu, anumite laturi ale unei gândiri, conducîndu-ne astfel la cunoașterea coordonatelor unui orizont spiritual, unei concepții despre viață, unei viziuni artistice.

Arta decorației are un limbaj bogat și variat, comun — desigur — ca expresie formală și altor genuri de artă, dar care, aplicat, își capătă un sens propriu: putem vorbi de un vocabular al semnelor (ornamentale) — desigur cel mai studiat și folosit nu numai de istoricul de artă —, de o morfologie a liniei, un timbru al culorii — cu implicații multiple și subtile —, de o expresivitate a « dinamicii ». Într-adevăr, acesta din urmă, graiul mișcării, al ritmului, ni se pare a fi, pentru arta tuturor timpurilor, unul dintre cele mai expresive, deoarece el ne vorbește despre modul cum într-o reprezentare vizuală se reflectă unul dintre sensurile majore ale vieții, însăși esența ei.

În decorația medievală românească, privită în ansamblul ei, putem distinge două caracteristici majore: *desfășurarea legată* a ornamentelor și compozițiilor ornamentale și *dependența, subordonarea decorului* față de suprafața pe care acesta se așterne. Pentru a vedea în ce constă ceea ce am numit desfășurare legată a ornamentelor și compozițiilor ornamentale (și mai ales de ce considerăm acest lucru o coordonată a decorației românești) vom încerca, pornind — evident — de la rezultanta finală, decorația unui obiect sau monument, să refacem, parcurgînd în sens invers, etapele principale ale procesului de gândire implicit creației, pînă la elementul de bază, motivul ornamental.

Ajunși în acest punct, de plecare pentru constituirea oricărei compoziții, constatăm că, indiferent de felul motivului — geometric sau vegetal —, avem a face, în general, cu entități bine definite, clare. Chiar și în cazurile în care — datorită unor cerințe impuse fie de însăși forma motivului, fie de felul reprezentării lui (stilizare) — ornamentul ne apare

* Comunicare prezentată la sesiunea științifică din iunie 1969 a Institutului de istoria artei a Academiei de științe sociale și politice a Republicii Socialiste România.

ca o grupare de mai multe elemente, el își păstrează caracterul de tot organic. Acest caracter organic, de tot legat, rezultă din rămânerea în limitele formei celei mai concise, la expresia esențială a unei reprezentări. Viziunea artei românești este străină de acele suprasolicitări ale ochiului prin linii și forme complementare — ca în artele cu tendințe spre un accentuat abstractivism sau realism —, procedee ce duc la senzația de haotic, prin « dezintegrarea » (vizual vorbind) a motivului. Dacă în primul caz, al decorației noastre, putem vorbi de o unică mișcare, convergentă, care leagă, strânge diferitele părți ale motivului într-un singur element, în cel de-al doilea, din contră, mișcarea nu mai are un singur sens și, prin aceasta, devine divergentă.

Putem spune deci că prezentarea « legată » — ca expresie a unui chip de a gândi sintetic și cursiv totodată — a elementului de bază al decorației (motivul ornamental) este o caracteristică a artei românești.

Motivele alcătuiesc compoziții a căror primă caracteristică este ordinea. Chiar în fazele « baroce » ale unui stil, spiritul de ordine este cel care se impune, limitînd și canalizînd tumultul mișcării. Ordinea se datorește, în primul rînd, felului în care sînt repartizate (în cadrul unei compoziții) motivele ornamentale și apoi modului cum acestea se îmbină și se urmează. Observăm că într-o compoziție decorativă — de orice natură ar fi ea — fiecare element ocupă nu locul pe care i-l atribuie fan-tezia, ci un anume loc, bine precizat în funcție de o schemă generală, dinainte stabilită, a desfășurării compoziției. Toate motivele sînt astfel subordonate schemei, sînt unite prin ea, prin ideea unică a realizării unui singur tot compozițional. Legătura dintre ornamente nu rămîne însă un factor exterior reprezentării vizuale, o abstracție, ci este, în majoritatea cazurilor, concretizată: direcțiile pe care le trasează schema fie că se confundă cu motivul însuși (geometric), fie că fac parte organică din el (vrejul vegetal). Ca urmare, în deco-rația românească schema unei compoziții nu apare ca ceva rigid impus din afară, ci este constituită de chiar structura organică a ei, cea care imprimă o anumită mișcare și viață întregii compoziții. Tocmai datorită acestei prezențe clar vizi-bile, trăsătura imediat sesizabilă este ordinea, iar tot ceea ce ar fi putut fi, foarte ușor, întîmplător, capricios și spontan, devine *gîndit, echilibrat și firesc*.

Întocmai ca la motiv, desfășurarea legată a compoziției ornamentale dezvoltă o unică mișcare: lină, egală și, mai ales, continuă. Această mișcare reprezintă încă o dată, acum pe un plan superior, organicitatea compoziției, trăirea ei ca un tot unitar și indisolubil legat. Prin imprimarea unui unic sens, al curgerii continui, ea înfăptuiește o nouă și de-finitivă legătură, o nouă și definitivă subordonare a fiecărui element față de compoziție.

După aceleași principii se îmbină și se urmează și compozițiile ce alcătuiesc un ansamblu decorativ. Constatăm aici — în mai mare măsură ca pînă acum, cum este de altfel și firesc — gama largă și variată de posibilități în ce privește folosirea motivelor. Dar, ceea ce este mai important decît aceasta este faptul că, dincolo de varietatea de linii, forme și compoziții, constatăm și la un ansamblu decorativ subor-donarea față de o schemă generală. Ea reprezintă linia mare de desfășurare a decorației, sinteza tuturor variațiilor com-ponistice și, din acest punct de vedere, această linie este în



Fig. 1. — Piatra de mormînt a lui Bogdan, fratele lui Alexandru cel Bun. Biserica episcopală din Rădăuți. 1480. Motivul ornamental, linia de desfășurare a compoziției, ca și schema generală sînt accentuate cu alb.

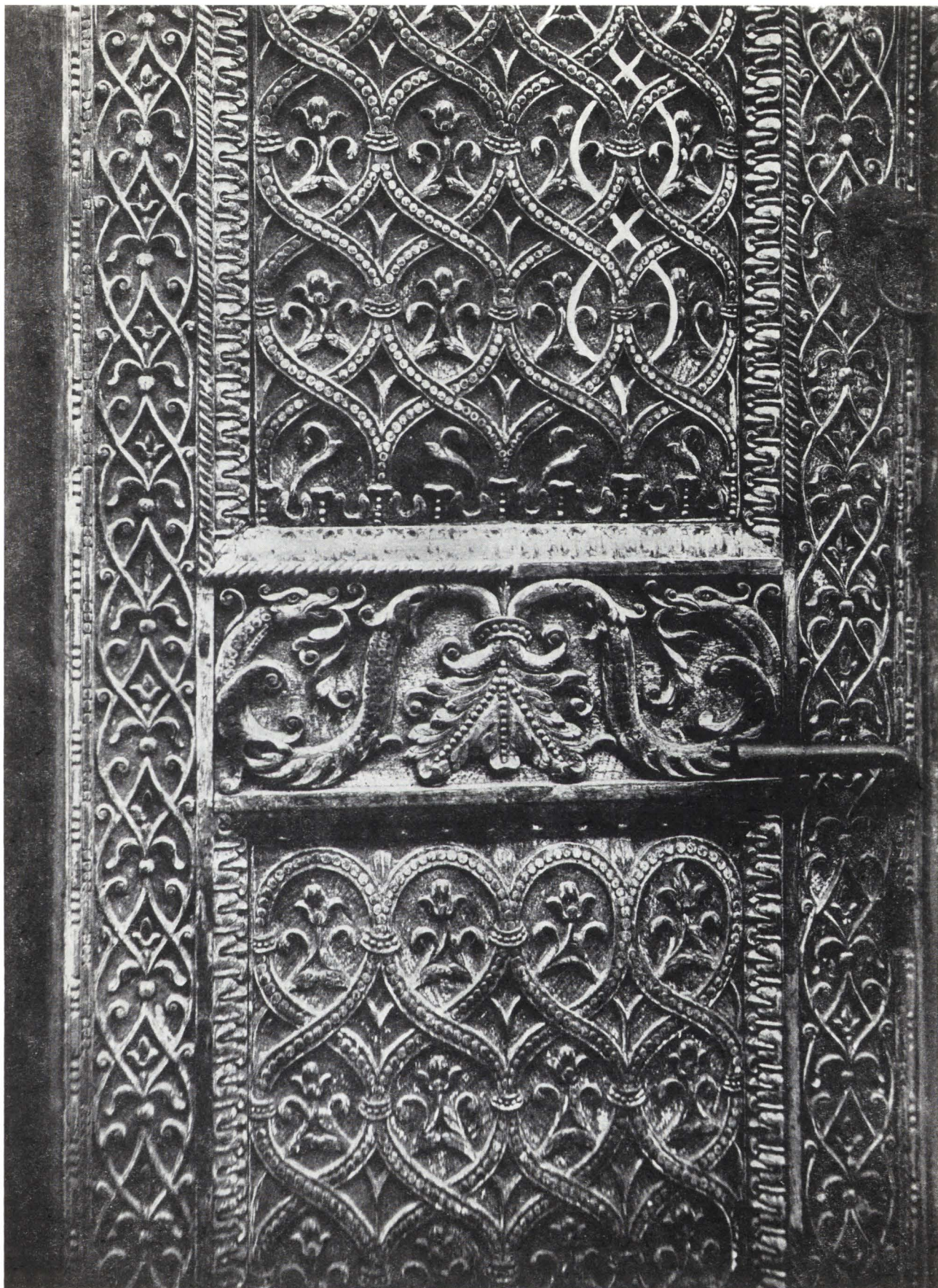


Fig. 2. — Ușile bisericii mănăstirii Bistrița. 1688. Detaliu. Linia de desfășurare a compoziției este accentuată cu alb.



Fig. 3. — Iconostasul paraclisului mănăstirii Hurez. 1696—1697. Detaliu. Schema generală a decorației arhitravei este indicată cu alb.

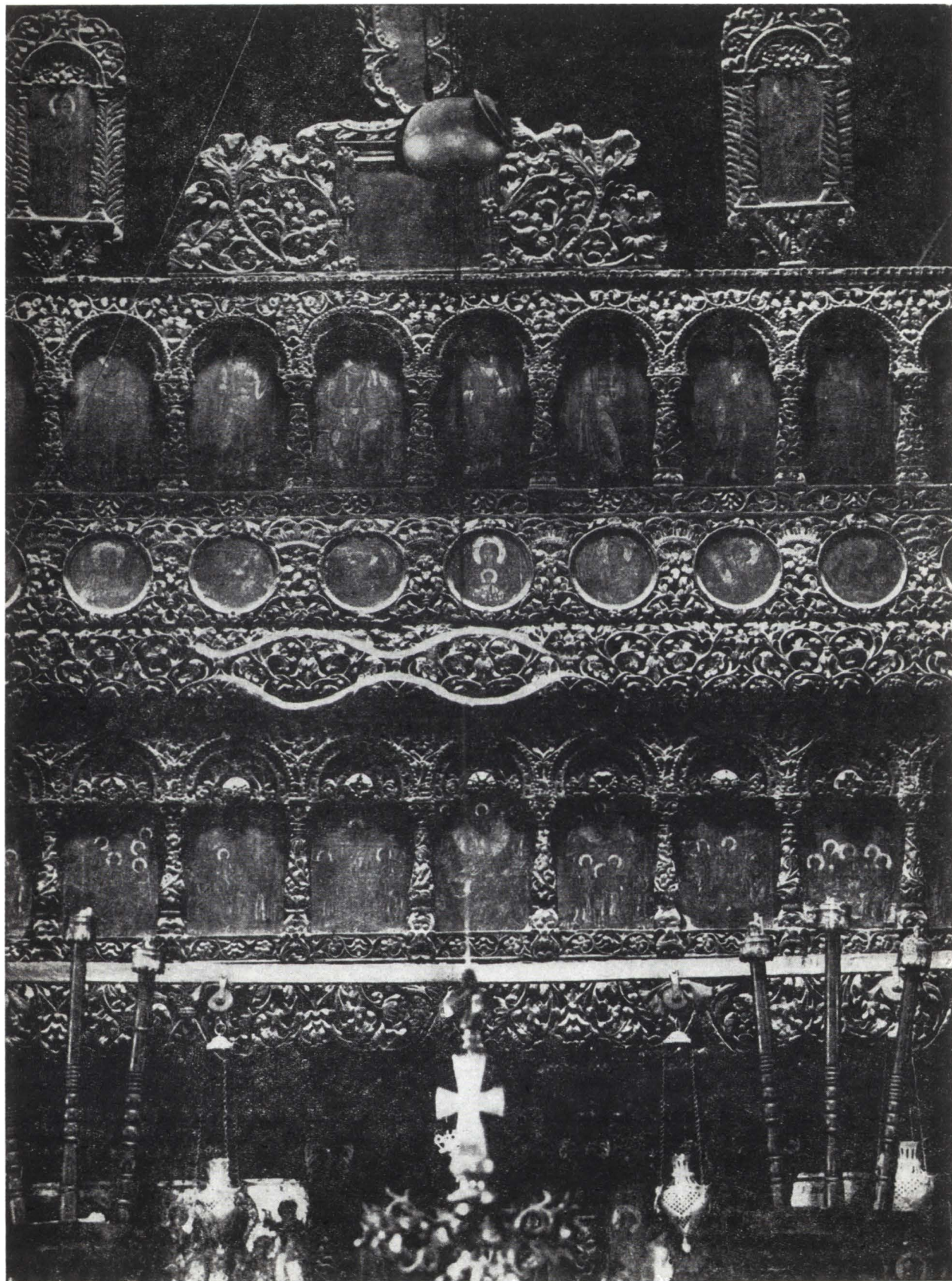


Fig. 4. — Iconostasul bisericii schitului Fedeleșoiu. 1700. Detaliu. Schema generală a decorației frizei dintre rîndurile 1 și 2 de icoane este indicată cu alb.

același timp concepția inițială de la care a pornit artistul. Ca orice mare creator, el a folosit procedeul căutării logice, metodice și al studierii fiecărui detaliu în funcție de locul potrivit într-o schemă generală a ansamblului.

Avînd astfel dintru început viziunea ansamblului, artistul a creat, prin integrarea detaliului în ansamblu, după procedeul logic, moștenit desigur printr-o îndelungată și neîntreruptă tradiție de la arta bizantină, dar totdeodată adaptat dintru început chipului specific de a gîndi românesc și apoi mereu cerințelor momentului istoric.

Desfășurarea legată (și de aici unitatea) este deci o caracteristică ce poate fi urmărită de la detaliu pînă la ansamblu. Dar aici, la ansamblul decorativ, linia mare (schema generală) nu se mai confundă, ca la compoziție, nici cu structura și nici cu mișcarea pe care ea o dezvoltă. Această linie se află deasupra tuturor elementelor concret reprezentate, dar, în același timp, nu și în afara lor: ea se întîlnește cu elementul de structură și mișcare, a diverselor compoziții, în puncte fixe și la distanțe egale, are ca și ele un traseu precis și o mișcare egală și continuă. Ceea ce este caracteristic acestei scheme generale a decorației, care constituie de

fapt punctul de plecare în construirea oricărui ansamblu decorativ, este rămînerea în limitele esențialului, eliminarea a tot ceea ce este secundar — ca linie și mișcare — și deci poate duce la confuz.

Linia mare a unui ansamblu ornamental nu se confundă cu structura, pentru că ea constituie însăși viața acestuia și nu se confundă cu mișcarea fiind chiar respirația lui.

Considerînd că artistul român de odinioară pleca întotdeauna, la realizarea unei opere, de la o schemă generală astfel gîndită, putem spune că el ajunge la esență nu printr-un proces inductiv de generalizare și abstractizare, ci printr-un proces deductiv, de la concepția generală despre lume la o viziune estetică concretizată plastic. Lucrul este normal dat fiind că, așa cum am arătat, arta decorației exprimă o concepție despre lume gata formată, nu este un mijloc de formare a unei concepții despre lume, despre mișcarea, ordinea și ierarhia ce domnește în însăși viața acestei lumi.

Cea de-a doua coordonată a decorației românești, subordonarea (dependența) față de suport, nu este de fapt decît rezultatul aplicării în continuare a acelorași prin-



Fig. 5. — Jilț domnesc din biserica mănăstirii Moldovița. Secolul al XVI-lea.

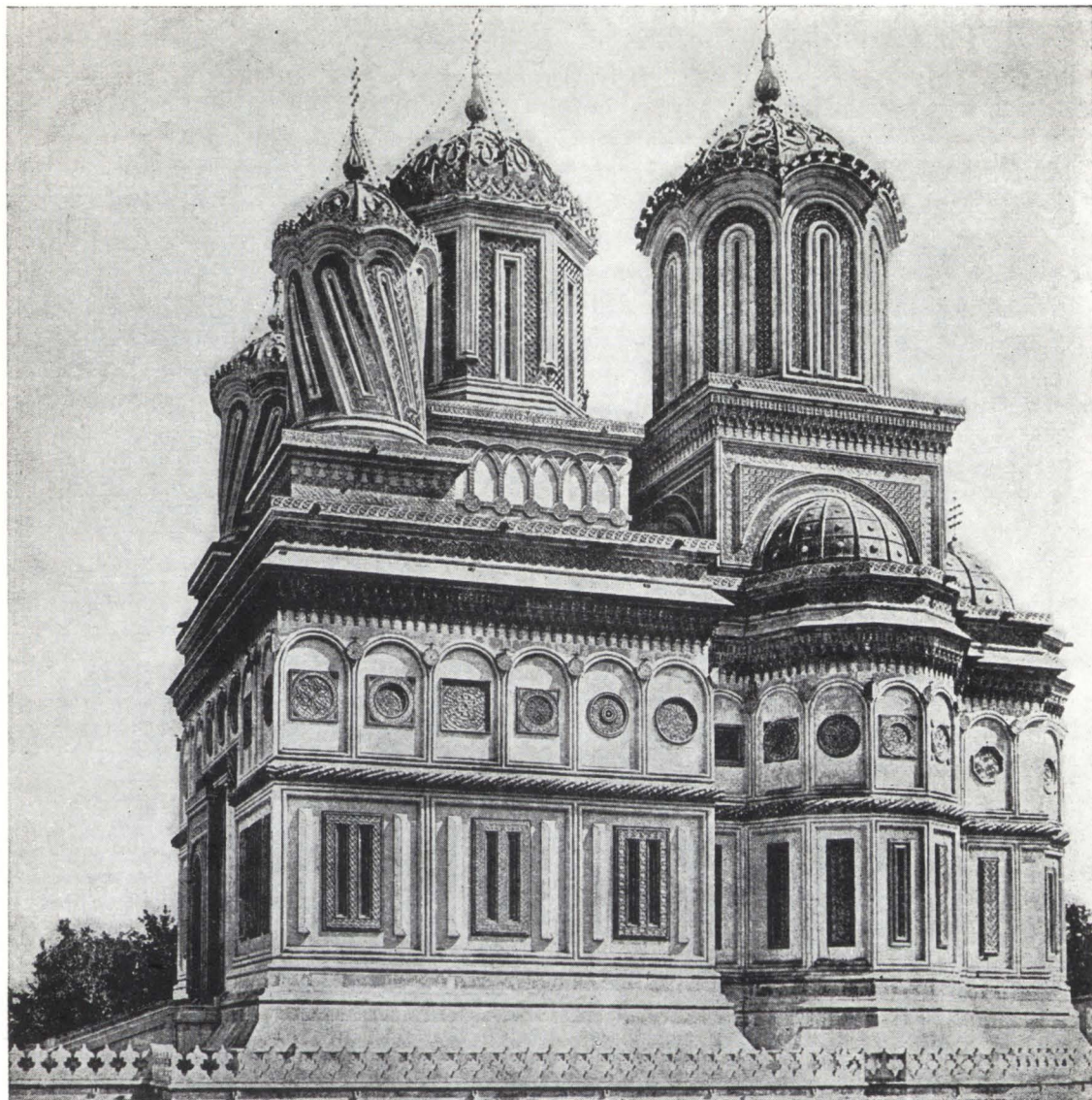


Fig. 6. — Biserica mănăstirii Argeșului. 1517. Vedere dinspre sud.

cipii de creație, o latură a unui singur mod de a gândi, a unei singure viziuni artistice.

Este greu să ne imaginăm o decorație atît de stringent logică, echilibrată și unitar-organică ruptă de fondul pe care se așterne. Așa cum în arta românească nu întîlnim ornament numai pentru el însuși sau mișcare în afara structurii organice a unui element sau a unei compoziții, nu vom întîlni, de regulă, nici decor pur și simplu de dragul împodobirii. Nu nevoia de a umple cu orice preț niște suprafețe a stat la baza creației decorative românești, ci necesitatea de a trata obiectele și monumentele după legile unității și armoniei din natură.

Decorația ce împodobește o suprafață se subordonează acesteia respectîndu-i sensul și întinderea. Astfel, constatăm că percepem mult mai ușor sensul unei suprafețe-suport prin decorația care o împodobește. Lucrul se datorește faptului că mișcarea descrisă de compoziții în desfășurarea lor se suprapune ca direcție pe sensul suprafeței suportului. Decorația, deci, își subordonează mișcarea sensului suprafeței pe care se așterne, completîndu-l și accentuîndu-l totodată. În acest fel decorul nu apare ca ceva suprapus, independent, ci dimpotrivă subordonat și intim legat de fond, structura decorului făcînd corp comun cu el și preluînd de la acesta funcția de structură materială.

În ce privește întinderea unei decorații, putem spune că ea corespunde cu limitele suprafeței-suport. Prin aceasta nu trebuie să înțelegem doar că dimensiunile decorației coincid cu ale fondului. În arta medievală românească limitele unei decorații reies din chiar desfășurarea ei, din structura ei organică, concretizare a ideii de la care s-a pornit întotdeauna, aceea de a reprezenta un întreg, cu început și sfârșit.

Prezentarea motivului ornamental ca o entitate bine definită și alcătuirea unei compoziții ca un tot legat nu putea să genereze decât un decor de o perfectă unitate, în care părțile se subordonează întregului, iar caracteristicile întregului se regăsesc în fiecare dintre părți. Este limpede, dar, că acest mod de a concepe un decor nu vine în contradicție cu elementul material, precis dimensionat, al suportului, ci dimpotrivă se află într-un perfect acord. Astfel, după cum sensul unei suprafețe devine mai ușor perceptibil cu ajutorul decorului, tot așa și dimensiunile unui suport rămân prezente în reprezentarea plastică a decorației. Din nou constatăm aceeași trecere a unor valori materiale în valori plastice, aceeași sudură între fond și decor.

Prin această dublă subordonare a decorației față de suprafața pe care ea se așterne, se dovedește caracterul ei « funcțional », parte integrantă a ideii de unitate ce stă la baza creației românești.

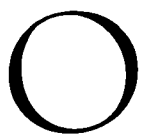
Urmărind mai departe chipul în care decorația se așterne în funcție nu de o suprafață, ci de volumele unui obiect sau mai ales edificiu, ajungem să determinăm nu numai relația dintre decor și volume, ci dintre acesta și structura monumentului dictată de « programul » căruia el îi răspundea.

Constatăm că decorația este în așa fel repartizată încât să poată sublinia în mare volumele unui monument, definindu-i totodată astfel și structura. Deci, subordonarea față de suprafețele unor volume duce implicit la dependența decorației față de însăși structura lor. Cum însă monumentele noastre medievale au o structură unitară, sînt astfel concepute încît indiferent din ce unghi am privi un edificiu avem o imagine integrală asupra structurii lui, tot astfel și decorația îmbracă monumentul în așa fel încît să putem avea în orice moment o impresie globală asupra ei, fiecare parte privită să exprime deci continuitatea și unitatea întregii decorații a edificiului.

Caracterul unitar, de tot organic legat, pe care l-am întîlnit la motivul ornamental, la compoziția și la ansamblul decorativ îl regăsim și la decorația unui monument, iar desfășurarea legată ce imprimă o mișcare continuă este o permanență a decorației medievale românești.

CONSIDERAȚII ASUPRA RAPORTURILOR DINTRE ARHITEC- TURA RURALĂ ȘI CEA URBANĂ ÎN SUD-ESTUL EUROPEI ÎN SECOLELE AL XVIII-LEA ȘI AL XIX-LEA

de PAUL PETRESCU



O hartă a arhitecturii civile europene, urbane sau rurale, nu s-a făcut încă, iar un atlas etnografic european în care să-și găsească loc construcțiile țărănești este de-abia în fază de proiect urmînd a fi realizat, în cel mai bun caz, în deceniul 1971 – 1980. Pentru casa țărănească sursele de informații le constituie monografiile etnografice locale, regionale sau naționale, precum și cele cîteva atlase etnografice naționale (elvețian, suedez, german, austriac, rus, polonez), cele mai multe în curs de înfăptuire. Pentru casa orășenească informațiile nu sînt încă sistematizate în corpusuri documentare constituite, ele fiind răspîndite mai ales în monografiile istorice ale orașelor (foarte numeroase) și în tratatele de istoria artei, ocupînd însă un loc modest în cadrul expunerii diferitelor stiluri și epoci. Cea mai recentă lucrare de sinteză în acest domeniu subliniază tocmai dificultatea de informare în materie de arhitectură urbană¹. Preferința istoricilor de artă, ca și a istoricilor culturii s-a îndreptat aproape exclusiv către construcțiile monumentale reprezentative, dintre care cele religioase ofereau suita cea mai completă pentru alcătuirea și ilustrarea istoriei arhitecturii, care s-a văzut în acest mod lipsită de partea cea mai complexă și mai vie, alcătuind imensa majoritate a construcțiilor. Istoria locuinței europene a rămas necunoscută în componentele sale regionale, foarte multe exemplare dispărînd fără a fi fost cercetate sau măcar înregistrate în vreun fel. Pericolul a fost recunoscut de-abia în ultimele două decenii ale secolului trecut, cînd în vederea păstrării exemplarelor celor mai izbutite ale casei țărănești s-a inițiat organizarea muzeelor etnografice în aer liber (începutul l-a făcut celebrul « Skansen » suedez), preocuparea pentru conservarea caselor urbane luînd amploare în prima jumătate a secolului al XX-lea, cînd s-au înmulțit rezervațiile arhitectonice în cadrul orașelor europene și nord-americane.

Cele spuse pentru Europa în întregul ei sînt valabile și pentru partea sud-estică a continentului, cu unele considerente agravante în ceea ce privește cunoașterea tezaurului arhitectonic al trecutului. Și în țările din sud-estul Europei instituțiile științifice și adminis-

¹ « Secondo gli esperti, « casa » è una delle parole più ricorrenti nel patrimonio letterario di vari paesi. Sorge il dubbio, però, che il bilancio sia stato eseguito con scarsa attenzione per i manuali d'architettura, visto quanti diloro ignorano l'abitazione: non la reggia, il palazzo, il castello o la villa (neppure la casupola del proletario, tanto meno il tugurio), bensì la dimora del funzionario, del mercante avviato, del medico con clienti facoltosi, dell'artista alla moda; la casa « normale » di città, loro e di altri appartenenti a categorie affini, cui il presente libro è dedicato. A questo punto non sarebbe fuori luogo un discorsetto

sulla « lacuna colmata » dal nostro lavoro. Tuttavia l'accenno, di cui sopra, alle carenze di vari manuali architettonici lo rende pressoché inutile, visto che gli studi specializzati sono rarissimi e limitati a poche zone . . . Lo studio dell'abitazione si pone, così, fra i più esigenti in quanto a pazienza, fiuto archivistico . . . ed esige modestia, perché la balorda gerarchia delle arti « maggiori » e « minori » trova ancora ampio credito, con la conseguenza che nei sinedri accademici l'indagine sulla palazzina può contare meno di quella sul palazzo » (*Storia della casa*, a cura di Ettore Camesasca, Rizzoli Editore, Milano, 1968, p. 6–8).

trative dedicate cercetării « monumentelor istorice » s-au orientat către studiul și restaurarea edificiilor religioase, mănăstirile și bisericile fiind martorii cei mai prestigioși ai continuității strălucitei tradiții bizantine și ai aspectelor naționale derivate, dominante teritorial, ca și ai nu mai puțin strălucitelor tradiții romanice, gotice și renașcentiste prezente în câteva zone ale sud-estului european. Asupra casei țărănești, ca și asupra celei orășenești, atenția istoricilor arhitecturii și etnografilor din sud-estul Europei s-a îndreptat foarte târziu, studii importante apărind de-abia în primele decenii ale secolului al XX-lea. Considerentele agravante de care vorbeam mai sus constau în lipsa documentelor de arhivă răvășite periodic de numeroasele conflicte armate ce au bîntuit Peninsula Balcanică și care au distrus și o mare parte din construcțiile satelor și orașelor. Ceea ce a rămas însă din aceste construcții reprezintă un fond important de arhitectură tradițională cu note caracteristice deosebit de atrăgătoare, constituind fără îndoială un aport original în ansamblul arhitecturii europene atât rurale cât și urbane.

Multă vreme a dăinuit prejudecata unui sud-est european prin excelență țăranesc, istoricii arhitecturii hrănind această prejudecată cu lipsa peremptorie, pentru ei, a unei arhitecturi urbane așa cum era concepută existența unei arhitecturi urbane în restul Europei, adică a unei arhitecturi în care se regăseau marile stiluri occidentale, cu precădere gotic și



Fig. 1. — Așezare rurală tipică din zona construcțiilor în sistemul Blockbau cu acoperișuri, în patru ape de paie și șindrilă; satul Libotin din Țara Lăpușului (România); (foto Paul Petrescu).

renascentist pentru părțile mai vechi și baroc și neoclasic pentru părțile mai noi ale orașelor din Europa Occidentală și Centrală. Se ignora însă existența unei tradiții locale și specifice ale orașelor din sud-estul Europei, o tradiție desigur alta decât cea occidentală și central-europeană, dar nu mai puțin urbană. Ba, uneori, notele urbane ale acestei arhitecturi locale puteau fi considerate a fi mai accentuate decât cele din restul Europei, dacă se are în vedere evidentul plus de rafinament al unei vieți domestice în care tradiții de urbanitate moștenite din civilizația greco-romană și apoi bizantină se împleteau cu zestrea bogată în delicii a felului de viață oriental. Judecând după amploarea programului constructiv și a desfășurării în plan a încăperilor cu numeroase funcții specializate, după bogăția decorului în lemn placat pe pereții camerelor și profuziunea de textile, precum și după dezvoltarea echipamentului casnic și sanitar (apă, canal, baie, bucătărie, căminuri), numeroase din construcțiile din mediul urban și din cel rural (aparținând claselor dominante) ale sud-estului întreceau confortul și « urbanitatea » multora din exemplarele corespondente ale Europei occidentale și centrale.

La aceste considerente privind existența unei arhitecturi urbane cu caractere bine precizate în sud-estul Europei, trebuie adăugată și împrejurarea că începând cu secolul al XIX-lea (chiar din primele sale decenii pentru unele țări – România – sau la sfârșitul său pentru altele – Bulgaria) încep să apară clădiri ce țin pasul cu modele arhitectonice ale Europei acelei vremi, remarcabile exemplare neoclasice și neogotice datînd din anii 1830 – 1850 putînd fi văzute și azi în orașe ca Bucureștii, Iașii sau Botoșanii. Firește că imaginea arhitecturii urbane din sud-estul Europei trebuie întregită și cu existența unor zone în care legăturile cu Europa Occidentală și Centrală îndeosebi au asigurat o succesiune aproape sincronă a stilurilor occidentale, asemenea zone fiind coasta Dalmației, Slovenia, parte din Croația și Voivodina, Transilvania și Banatul.

Printr-un foarte curios concurs de împrejurări, arhitectura urbană specifică sud-estului european a fost ignorată și nerecunoscută ca atare uneori tocmai de cercetătorii locali ai arhitecturii balcanice care de foarte multe ori au înglobat-o, topind-o, fie în arhitectura « populară », fie, ceea ce revine cam la același lucru, în arhitectura « folclorică ». În prima accepție, ea făcea corp comun cu arhitectura țărănească, așa cum deseori se întîmplă în studiile cercetătorilor bulgari. În a doua accepție este drept că ea apărea ca o categorie distinctă față de cea țărănească, ca la o serie de cercetători iugoslavi, dar fiind marcată de apartenența ei la « folclor »². Tratarea nediferențiată a construcțiilor țărănești și orașenești se întemeia fie pe considerentul că și una și cealaltă erau realizate de meșteri « populari », fie pe considerente de ordin plastic, în care categoria pitorescului și aproape a « exoticii » în raport cu arhitectura europeană apuseană era în primul rînd luată în seamă. Pe de altă parte, însă, într-o asemenea tratare nediferențiată, de multe ori arhitectura țărănească era defavorizată, ca în unele din studiile cercetătorilor bulgari care, cei mai mulți arhitecți de profesie, s-au îndreptat către exemplarele reprezentative ale arhitecturii « populare » din orașe, neluînd în seamă decât într-o mică proporție construcțiile din mediul sătesc, fără îndoială de aspect mai umil. În lucrările recente, cu totul remarcabile, ale cercetătorilor bulgari se încearcă să se treacă peste confuzia celor două categorii (rural și urban), renunțîndu-se la calificarea de « populară » a arhitecturii, termen înlocuit fie, după cum se vede și în titlul uneia din lucrări, cu « casa bulgărească »³, fie cu « locuințe » sau « construcții de locuit » (jilišni sgradi)⁴, expunerea materialului continuînd însă a se face laolaltă cu scopul de a se deriva tipurile de case orașenești ale anumitor localități (care dau și numele tipului regional) din arhitectura țărănească a hinterlandului orașelor respective, în vederea demonstrării autohtonismului caselor urbane. Uneori dihotomia rural-urban se impune implicit străbătînd de sub clasificări avînd în vedere alte criterii. Așa se întîmplă în unele studii privind casa grecească⁵, în care se susține existența a două tipuri principale: « casa egeeană sau mediteraneană » și « casa burgheză nordică ». Despre prima se spune că se întîlnește în diferite variante în

² ALEKSANDAR DEROKO, *Folklorna arhitektura u Jugoslaviji* Beograd, 1964.

³ GUEORGUI KOJUHAROV, *Bălgarskăta kăšcia prez pet stoletia*, Sofia, 1967.

⁴ *Kratka istoria na bălgarskata arhitektura*, Sofia, 1965.

⁵ ANGHÉLIKI HADJIMIHALI, *La maison grecque*, Athènes, 1949.



Fig. 2. — Stradă în Iași anilor 1840 (România); (după N. A. Bogdan, Orașul Iași, Iași, 1913, reproducere după un desen al lui J. Rey din 1845).

insulele Mării Egee, în Dodecanez, Creta, Cipru, Heptanez, dar și în Grecia continentală pînă în Macedonia și Epir. Despre cea de-a doua se spune că este frecventă în satele și orașele Epirului, Macedoniei și Tesaliei, dar și în Peloponez și, este drept mai rar, în cîteva insule ca Andros, Samos, Chios, Mytilene. Adică cele două « tipuri » sînt răspîndite în toată Grecia aproape, unul reprezentînd însă mai mult casa rurală, iar celălalt casa urbană, deși nu se poate crede că în insulele grecești, de pildă, ar exista numai case rurale. Problema care se pune este: în aceste insule casa egeeană are o variantă rurală și una urbană, sau varianta urbană este de factură « nordică »?

În această chestiune a studiului arhitecturii rurale și urbane în sud-estul Europei trebuie notat felul în care este tratată de către cercetătorii turci, care pornesc de la o analiză, am spune formală, a planurilor construcțiilor, predominînd cele orășenești și palatele medievale, alături de, puține, case țărănești ⁶. Exemplele sînt luate din cele două mari zone ale fostului imperiu otoman, Rumeli (Peninsula Balcanică) și Anadolu (Asia Mică). Dacă la cercetătorii turci casa țărănească este aproape disparentă, ea reține toată atenția cercetătorilor români care se ocupă aproape exclusiv de ea, sub numele de arhitectură « populară » înțelegîndu-se numai construcțiile din mediul rural ⁷. Arhitectura urbană românească nu a

⁶ SEDAD H. ELDEM, *Türk evi plan tipleri*, Istanbul, 1954.

⁷ F. STĂNCULESCU, A. GHEORGHIU, P. PETRESCU, P. STAHL
Arhitectura populară românească, cinci volume regionale:

Hunedoara, Ploiești, Pitești, Dobrogea, București, București,
1956—1958.

atras atenția poate tocmai și datorită faptului că ea nu mai apare ca fiind « folclorică », orașele românești suferind o puternică transformare în cursul secolului al XIX-lea, când vechea arhitectură, înrudită uneori cu cea din țările de la sudul Dunării, a fost înlocuită aproape în întregime cu o arhitectură de factură occidentală. De aceea exemplele de arhitectură urbană sînt rare în studiile de istoria arhitecturii românești, apărînd doar la cîțiva autori această preocupare și numai în ultimul timp⁸. Orientarea exclusivă spre casa țărănească la cercetătorii români se explică parțial și prin faptul că, spre deosebire de ceea ce se petrece în Bulgaria și Iugoslavia unde cei ce au studiat mai mult arhitectura « populară » sau « folclorică » erau arhitecți și etnografi, în România cercetătorii arhitecturii țărănești sînt în majoritate sociologi ca formație, delimitînd cu grijă aria aspectelor rurale de cele urbane. Aceeași delimitare este avută în vedere și de studiile, mai puțin numeroase, asupra arhitecturii albaneze, în care casa țărănească⁹ este tratată separat atît de cea orașenească, cît și de cea întărită din mediul rural aparținînd de cele mai multe ori familiilor feudale, împărțire evidentă chiar și în unele lucrări cu caracter de popularizare¹⁰. Orientarea către studierea distinctă a casei țărănești este cel mai clar reprezentată la cercetătorii maghiari¹¹, determinată, pe lîngă diferențele mari dintre arhitectura orașelor ungurești și cea a satelor, de dorința de a căuta tradiții proprii ale casei țărănești, lucru destul de greu de realizat¹².

După cum se poate observa, stadiul cercetării, ca și unghiul de vedere din care este privită arhitectura civilă sînt diferite la cercetătorii din țările sud-estului european, diferențele fiind născute atît din varietatea acestei arhitecturi în ce privește predominarea unuia sau altuia din aspecte, cît și din înțelegerea și încadrarea diversă a unor aceleași fenomene în clasificări impuse de dezvoltări istorice proprii unuia sau altuia dintre popoare.

Locuința constituie una dintre cele mai vechi realizări ale civilizației și culturii umane. Pornită de la ideea de adăpost, de căutare a unui acoperiș apărător de inclemențele naturii, ea s-a dezvoltat într-o suită continuă de-a lungul a mii de ani. Din acest punct de vedere ea reprezintă desigur o categorie continuă și unitară, varietatea infinită a formelor sub care apare în cursul istoriei la diferite popoare și în diverse medii geografice nefiind decît rezultatul interacțiunii a numeroși factori, de la stadiul tehnicii la implicațiile magico-religioase și de la structura socială la reprezentările estetice. De aceea, chiar în cazul unor lucrări atît de precis dedicate unei ipostaze particulare a locuinței, cum este cartea citată¹³, autorii nu pot începe prezentarea casei urbane fără a se referi la începuturile necesarmente rurale ale locuinței neolitice sau ale celei din zonele « preistoriei contemporane ». Diversificarea funcțională a construcțiilor a impus însă istoriei arhitecturii să le studieze grupate pe categorii (clasica împărțire tripartită a edificiilor civile, religioase și militare) tot mai numeroase cu cît ne apropiem de epoca modernă și contemporană. Între edificiile civile, categoria originală și fundamentală este aceea a locuinței care, la rîndul ei, considerînd cele două medii sociale de bază ale comunităților omenești, se împarte în locuința din mediul rural și locuința din mediul urban. Sînt două direcții de dezvoltare care, cu toate evidentele legături și influențe reciproce, trebuie să fie studiate ca atare, integrate, fiecare, în una din cele două mari ramuri de cercetare ale sociologiei moderne, sociologia rurală și sociologia urbană. Privite în contextul celor două medii diferite, lucru valabil mai ales pentru ultimele două secole (sfîrșitul secolului al XVIII-lea, secolul al XIX-lea și prima jumătate a secolului al XX-lea), locuința rurală și locuința urbană au anume caractere derivate din natura și funcția diferită a satului și a orașului. Străvechea opoziție dintre lumea închisă, conservatoare a satului și cea deschisă,

⁸ GRIGORE IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, vol. II, București, 1965.

⁹ KOÇO ZHEKU, *Shtëpia e banimit në fshatin Mullet dhe zhoillimi i saj*, în *Etnografia Shqiptare*, I, Tirana, 1962.

¹⁰ RROK ZOIZI, *Popular Art in Albania*, Tirana, 1959.

¹¹ KÁROLYI A., PERENYI J., TOTH K. VARGHA L., *A magyar falu építészete*, Budapest, 1955; VARGHA LÁSZLÓ, *Borsod-Abaúj-Zemplén megye népi műemlékei*, în *Építés és Közlekedéstudományi Közlemények*, 1960, IV kötet 1–2 számában; TOTH JÁNOS, *Göcsej népi építészete*, Budapest, 1965.

¹² « Urmărirea căilor de dezvoltare ale casei satești ungurești este o sarcină complicată și pînă azi încă nu definitiv lămurită. Situația geografică a Ungariei (la contactul a două culturi — slavă și germanică), alături de faptul că maghiarii au venit la Dunăre relativ tîrziu, complică foarte mult rezolvarea problemei originii locuinței ungurești » (*Típti selskogo jilišcia v stranach zarubejnoi Evropi*, sub redacția lui S. A. TOKAREV, Moscova, 1968, p. 58).

¹³ *Storia della casa*, Milano, Rizzoli, 1968, p. 13–41.

supusă înnoirilor a oraşului, observată încă din zorile civilizaţiei omeneşti¹⁴, şi-a păstrat valabilitatea şi pentru comunităţile rurale şi urbane din sud-estul Europei, materializându-se în forme arhitectonice diferite, slujind unor moduri diferite de viaţă. Realitatea socială deosebită a satului de cea a oraşului şi nu numai necesităţile de clasificare în vederea studiului impun tratarea distinctă a arhitecturii rurale de cea urbană. Este ceea ce afirmă unul din cele mai cuprinzătoare şi mai recente studii de sinteză asupra locuinţei rurale europene: « Autorii şi-au limitat cercetarea numai la tipurile construcţiilor săteşti (ţărăneşti) (în limitele Europei Occidentale). Arhitectura orăşenească, formînd un domeniu de studiu de sine stătător, nu face obiectul cercetării noastre, ca şi formele cele mai noi ale construcţiilor care au apărut în sate începînd cu cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea sub influenţa oraşului »¹⁵. Dorinţa autorilor de a desfăşura o tratare unitară nu a putut fi îndeplinită decît în parte, tocmai din cauza diferenţelor în considerarea arhitecturilor rurale şi urbane, lucru limpede spus de autori¹⁶. Pentru sud-estul Europei de pildă, cu toată grija de a vorbi numai despre casa ţărănească, în tipologia locuinţei din Bulgaria, de pildă, apar şi locuinţe tipic orăşeneşti, fapt mărturisit şi în mod expres de autori¹⁷ şi care, fireşte, se datoreşte surselor de informare pe care le-au folosit.

Pentru a îndepărta posibilităţile de confuzie, ni se pare că împărţirii fundamentale între arhitectura urbană şi cea rurală se cuvine a adăuga încă o distincţie necesară mai ales în cazul studierii locuinţelor din sud-estul Europei. În aria rurală sînt prezente două categorii de arhitecturi avînd rădăcini sociale diferite şi care de aceea nu pot fi puse la un loc fără a introduce un nou element de confuzie. Este vorba de existenţa în mediul rural a locuinţei ţărăneşti, dar şi a locuinţei claselor dominante feudale din trecut, trecut care în sud-estul european, după cum se ştie, s-a prelungit în unele zone pînă la jumătatea secolului al XIX-lea. Construcţii de amploarea « curţilor » boiereşti româneşti sau a ceea ce se cheamă în Bulgaria « konakăt », cum este, de pildă, cel al Aguşevilor din satul Movi-liţa din sudul Rodopilor, nu pot fi puse la un loc cu locuinţele ţăranilor din satele înconjurătoare, programul constructiv şi comanda socială fiind esenţialmente altele. Punctul de vedere sociologic nu poate lipsi în studierea locuinţei şi este singurul care impune distincţii ca cele de mai sus, al căror principal rezultat este recunoaşterea a trei categorii de construcţii, fiecare dintre ele legată de o anume dezvoltare istorică şi socială: casa orăşeanului, casa ţăranului şi casa latifundiarului. Între cele trei categorii există desigur legături,

¹⁴ « Die Weltanschauung des produktiven, die Bewahrung, Festigung und Sicherung der Produktionsmittel anstrebenden Bauerntums ist statisch und traditionalistisch, seine Lebensformen sind unpersönlich und stationär, die Kunstformen, die diesen Lebensformen entsprechen, konventionell und unveränderlich. Nichts ist natürlicher, als dass sich mit den wesentlich kollektiven und tradierten Arbeitsmethoden der Bauerngesellschaften auf allen Gebieten des Kulturlebens feste, unelastische, stabile Formen entwickeln. Hörnes betont schon den hartnäckigen Konservatismus, der « sowohl dem Stil an sich, als dem wirtschaftlichen Wesen des niederen Bauerntums eigentümlich ist » (H. HÖRNES—O. MENGHIN, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, 3. Auflage, 1925, S. 90), und Gordon Childe weist zur Charakterisierung dieses Geistes auf die merkwürdige Erscheinung hin, dass die Tongefässe eines neolithischen Dorfes alle gleich sind (V. GORDON CHILDE, *Man Makes Himself*, S. 109). Die ländliche Kultur des Bauerntums, die sich von dem fluktuierenden Wirtschaftsleben der Städte entfernt entwickelt, bleibt den streng geregelten und von Generationen zu Generation überlieferten Lebensformen auch weiter treu und weist noch in der Bauernkunst der neuern Zeit gewisse, mit dem vorgeschichtlichen geometrischen Stil verwandte, formalistische Züge auf... Die Stadt, mit ihrer Konzentration der Bevölkerung und der geistigen Anregung, die die

nahe Berührung der verschiedenen Schichten mit sich bringt, ihrem fluktuierenden Markt und dem antitraditionalistischen Geist, den die Eigenart des Marktes bedingt, ihrem Fernhandel und der Bekanntschaft ihrer Händler mit fremden Ländern und Völkern, ihrer wenn auch zunächst noch rudimentären Geldwirtschaft und den Vermögensverschiebungen, die die Natur des Geldes herbeiführt, musste in jedem Gebiet der Kultur revolutionierend wirken und auch in der Kunst einen dynamischeren und individualistischeren, von den herkömmlichen Formen und Typen freieren Stil ins Leben rufen, als es der frühere Geometrismus war » (ARNOLD HAUSER, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* München, 1967, p. 15 şi 26).

¹⁵ *Tipi selskogo...*, p. 10.

¹⁶ « Inegala studiere a tipurilor de construcţii ţărăneşti, în diferitele ţări şi valoarea inegală a surselor de informaţie avute la îndemină au făcut ca descrierile să nu fie la fel de complete şi de exacte în toate capitolele cărţii » (*Tipi selskogo...*, p. 10).

¹⁷ Vorbînd despre un tip de casă dezvoltată din Bulgaria, Macedonia, Albania, Grecia, Turcia, cu două sau trei etaje, autorii spun: « Această locuinţă aparţinea populaţiei înstărite din satele mari, din centrele meşteşugăreşti şi din oraşe » (*Tipi selskogo...*, p. 30).

dar studiul lor sistematic nu poate fi întreprins decât în perspectiva diferențierii lor, tocmai pentru a surprinde liniile evolutive particulare. De-abia după aceea se poate trece la etapa următoare de studii sintetice asupra arhitecturii naționale dintr-una sau alta din țările sud-estului european. O sinteză însă asupra arhitecturii civile sud-est europene care să nu țină seama de această clasificare nu poate fi decât eterogenă, amestecând lucruri de origini și factură deosebite. Argumentul că meșteri ziși « populari » au participat la edificarea tuturor construcțiilor din cele trei categorii nu ni se pare decisiv, întrucât pe de o parte în sînul acestor meșteri a existat o diferențiere calitativă și de experiență, cei lucrînd pentru curți și conace sau pentru orașe avînd o specializare și o pregătire, deseori de ordin internațional, cu totul alta decât cea a meșterilor locali din satele izolate ale Carpaților, Balcanilor, Rodopilor sau Pindului, iar pe de altă parte mîna de lucru care a ridicat și palatele regale sau împărătești a fost tot « populară », fără ca prin aceasta palatele să fie trecute în rîndul arhitecturii populare, elementul de bază în această diferențiere jucîndu-l comanda socială. La aceste considerente am adăuga și pe acela al ambiguității termenului de « popular », uneori încărcat de anume înțeles, în domeniul arhitecturii, de sub-urban, în sensul de amestec de elemente rurale și urbane nu pe de-a întregul asimilate. În literatura de specialitate se observă clar tendința de a înlocui acest termen¹⁸. Renunțarea la folosirea termenului de « popular » pentru a acoperi trei categorii de construcții distincte va fi spre folosul precizării caracteristicilor fiecăreia dintre ele, scoțîndu-le din umbra înțelesului difuz și vag al termenului în chestiune ce-și poate găsi o utilizare mai nuanțată doar în anume cazuri.

Pornind deci de la o asemenea categorisire fundamentală a arhitecturii civile și în primul rînd a locuinței din sud-estul Europei, se pot mai ușor discerne particularitățile proprii casei rurale, țărănești și boierești, și casei orășenești. În cadrul unei tratări diferențiate se poate încerca și prezentarea acelor trăsături care definesc aspectele de seamă ale arhitecturii rurale și urbane sud-est europene, făcînd ca acestea să se constituie ca entități încheiate în ansamblul construcțiilor de același gen de pe continentul nostru. Nu este locul și nici nu este posibil de a face aici o analiză amănunțită a arhitecturii civile sud-est europene, analiză poate și prematură în actualul stadiu inegal de cercetare din diferitele țări ale acestei părți a Europei, dar se pot indica acele note care reies cu pregnanță chiar și în această etapă a cercetării și care pot constitui mai ales accentele semnificative în studiul de sinteză ce va trebui să se realizeze. Acest studiu va trebui să sublinieze nu numai unitatea unora din aspecte, dar și diversitatea altora, neglijate uneori în tendința de a prezenta arhitecturi « naționale », chipurile impermeabile la contacte cu curenți sau realizări din afara frontierelor respective. Este o tendință care nu-și are justificarea în acest spațiu istoric și geografic caracterizat tocmai prin mobilitate și continui contacte cu arii diverse de cultură. Unitatea de bază va ieși mai pregnant în evidență și va avea o pondere crescută tocmai dacă va fi confruntată cu formele arhitectonice de contact intrate cu vremea în componența organică a unei arhitecturi ce pe drept cuvînt poate fi identificată ca fiind sud-est europeană.

Iată, de pildă, în domeniul arhitecturii rurale importanta și singulara categorie a caselor pe jumătate îngropate în pămînt, construcții de tradiție preistorică întîlnite și în apusul Europei la unele popoare romanice¹⁹. În sud-estul european ele sînt repartizate compact într-o zonă foarte mare dar oarecum periferică, fiind caracteristice marii cîmpii a Dunării ce formează o vastă semilună plană înconjurînd la vest și la sud Carpații și despărțind sistemul muntos al acestora de cel al Balcanilor. Cele mai dezvoltate din punct de vedere arhitectonic și decorativ exemplare au fost cele din zona de silvostepă din sudul României,

¹⁸ Cea mai cuprinzătoare sinteză asupra arhitecturii țărănești din U.R.S.S., cea a lui E. E. BLOMQUIST, este intitulată *Construcțiile țărănești ale rușilor, ucrainenilor și belorușilor*, Moscova, 1956, iar în lucrarea deja citată *Tipi selskogo . . .*, din cele 15 capitole dedicate diferitelor țări europene numai patru au în titlul lor termenul « popular », restul folosind,

este drept cu o variație poate nu întotdeauna justificată, termenii « țărănesc » (de șase ori), « rural » sau « sătesc » (de patru ori) și « tradițional » (o dată).

¹⁹ WILHELM GIESE, *Los pueblos romanicos y su cultura popular*, Bogota, 1962, p. 21, 94.

ocupînd o fișie destul de lată de-a lungul Dunării, de la Porțile de Fier pînă la vărsarea Argeșului²⁰. O fișie simetrică pe malul drept al Dunării în Bulgaria, de la Vidin cam pînă la vărsarea Lomului Negru în Dunăre, era de asemenea dominată numeric de acest tip de construcții²¹. Clisura Dunării, zonă muntoasă prin care Dunărea își croiește drum între Carpați și Balcani, desparte regiunea sudică a caselor pe jumătate îngropate de cea vestică, în care exemplarele cele mai numeroase se află în Ungaria în marea cîmpie Alföld²². Acest tip de locuință, folosind (în România) în construcția sa pînă la două vagoane de lemn de stejar și ajungînd să aibă pînă la șase încăperi, caracterizîndu-se prin vatra liberă și prin acoperișul în două ape susținut de « furci » verticale înfipte în pămînt, a avut o evoluție ce se poate recunoaște în existența unui tip intermediar numit în România « cenușar », iar în Ungaria « bagarhatu »²³ și al cărui corespondent occidental poate că este « barraca » spaniolă din ținutul Valenciei²⁴. Între locuințele pe jumătate îngropate în pămînt trebuie distinse cele la care se folosea lemnul într-o măsură apreciabilă de cele la care principalul material de construcție era pămîntul, apoi cele construite pe teren plan de cele săpate într-un mal, împrejurare care atrăgea după sine o diferențiere importantă în plan, ultimele fiind dezvoltate în adîncime, avînd intrarea pe latura îngustă a construcției. Locuințele săpate în mal, nefolosind lemnul decît în mică măsură și avînd intrarea pe latura îngustă, sînt « bordeiele » propriu-zise (rusește « zemlianki », bulgărește « burdei », sîrbește « zemunița » și « burdeli » pe valea Moravei). Bordeiele propriu-zise, de pămînt, sînt răspîndite mai ales în partea cea mai răsăriteană a mării zone de cîmpie dunărene, anume în Dobrogea, unde au fost folosite și de populația turcească și tătărească. Trebuie, în sfîrșit, notată prezența caselor îngropate în pămînt și în unele orașe din Cîmpia Dunării, cum ar fi Caracalul și Giurgiul în România, sau Lom și Nicopole în Bulgaria.

O a doua categorie de construcții deosebite din mediul rural sud-est european sînt cele de plan circular. Spre deosebire însă de casele pe jumătate îngropate, care din punct de vedere teritorial sînt grupate, după cum am văzut, într-o singură zonă unitară, construcțiile circulare sînt răspîndite în diferite arii ale sud-estului Europei. În România²⁵ planul circular este răspîndit în toate provinciile istorice, fiind folosit atît la construirea diverselor acareturi din vatra satului și din afara ei, cît și pentru locuințe. În Albania ele sînt caracteristice populației aromânești, la fel ca și în Bulgaria, unde colibe (« călivele ») circulare ale vlahilor, numiți de turci și de bulgari karakaceani, iar de greci sarakaciani²⁶, și ale aromânilor sînt la fel de măiestrit construite ca cele din Albania. Varietatea constructivă, precum și răspîndirea lor este și mai mare în Iugoslavia²⁷, unde se întîlnesc locuințe circulare atît de lemn și alte materiale ușoare, cît și de piatră, acestea din urmă făcînd parte din aceeași familie cu « trulli » italienești. « Dubirog » -ul este o construcție conică de lemne subțiri acoperite cu paie, frecvent întîlnită în Sangiac, sudul Bosniei, Herțegovina și în Vlahia Veche (Starovlașca)²⁸, în timp ce « busara » este acoperită cu brazde de pămînt cu iarbă (Sangiac); construcții circulare de piatră cu acoperișuri conice, tot de piatră, numite « bunia », se întîlnesc numai în cîteva insule de pe coasta Dalmației, precum și în Istria, unde servesc drept

²⁰ PAUL PETRESCU, *Observations on Folk Art in Timoc. I. Structures*, în *Revue des études sud-est européennes*, Bucarest, tome I, 1963, p. 485.

²¹ G. KOJUHAROV, *Starata selska cășcia v severozapadna Bălgaria*, Sofia, 1958; FELIX KANITZ, *Donau, Bulgarien und der Balkan*, Leipzig, 1870.

²² VAMOS F., *A magyar parasztság kőralaprajza épületeinek Ethnologia jelentősege*, Ertse, 1938; « Săpăturile arheologice au dat la iveală străvechile tipuri de locuințe din marea cîmpie dunăreană, pe care le-au găsit la populația locală triburile maghiare care s-au strămutat aici. Unul din aceste tipuri străvechi de locuințe cu largă răspîndire a fost fără îndoială și locuința îngropată. Ca și în România, Bulgaria și alte țări, tipurile de locuințe îngropate au existat aici vreme îndelungată, începînd din neolitic » (*Tipi selskogo . . .*, p. 60).

²³ *Tipi selskogo . . .*, p. 62.

²⁴ *Ibidem*, p. 298.

²⁵ PAUL PETRESCU, *Les constructions circulaires des paysans roumains*, în *Actes du VI-e Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques*, tom. 2, partea I, Paris, 1960, p. 607.

²⁶ VASIL MARINOV, *Prinos kăm izuciavaneto na proizhoda, bita i kulturata na Karakacianite v Bălgaria*, Sofia, 1964, p. 104 și 128; RADU OCTAVIAN MAIER, *Etnograficeskie elementi jilișcia i narodnogo iscustva aromun*, în *Revue des études sud-est européennes*, Bucarest, tome II, 1964, nr. 3-4, p. 589.

²⁷ ALEKSANDAR DEROKO, *Folklorna arhitektura u Jugoslaviji*, Beograd, 1964, p. 13-16.

²⁸ SRETEN VUKOSAVLJEVIĆ, *Istorija seliacikog društva. II, Sošiologija stanovanja*, Beograd, 1965, p. 197.

colibe de pază în vîi ²⁹. Marea arie de răspîndire a construcțiilor circulare în sud-estul Europei, ca și vechimea lor netăgăduită ar îndreptăți afirmarea unei origini locale și pentru construcții gospodărești circulare din Ungaria, alături, poate, de continuarea tradiției nomade a iurtelor, căutată de cercetătorii maghiari ³⁰.

Trecînd de la aspectele importante mai ales din punct de vedere istoric, dar oarecum de excepție, ale arhitecturii rurale sud-est europene la cele de caracter general, vom zăbovi asupra unuia din criteriile clasice ale clasificării construcțiilor țărănești, anume la materialele folosite. Varietatea mediului geografic a determinat o diversitate a materiilor prime avute la îndemînă, precum și o diferită folosire a lor. Nu mai este necesar să subliniem importanța materiei prime în domeniul istoriei locuinței. De altfel putem spune că materia primă determină de foarte multe ori chiar tipul de casă, multe din tipologiile utilizate identificîndu-se cu diferențierea pe materii prime ³¹. Principalele trei materii prime folosite în arhitectura țărănească europeană stau și la baza arhitecturii țărănești din sud-estul european: lemnul, pămîntul și piatra. Fiecare dintre acestea se prezintă într-o multitudine de forme, dintre care cîteva variante s-au impus ca mai importante prin extensiunea ariei de răspîndire.

Arhitectura sud-estului european este prin excelență o arhitectură a lemnului, case făcute numai din piatră formînd insule sau zone mai mult sau mai puțin izolate, iar case de piatră la care și acoperișul să fie de piatră fiind și mai rare. Pe de altă parte, trebuie să spunem că, în domeniul arhitecturii lemnului, piatra este și ea folosită, fie și numai pentru a construi fundația casei de lemn, fiind foarte rare cazurile în sud-estul european în care casele de lemn să fie înălțate pe piloni de lemn, așa cum se întîmplă în nordul Europei, sau să fie așezate cu tălpile de lemn, oricît de groase, direct pe pămînt.

Cel mai vechi sistem de construire a caselor de lemn și care mai deține încă o arie importantă în sud-estul european este cel numit Blockbau. Am spus «încă» mai deține pentru că se știe că este o tehnică în care se consumă mult material lemnos și care de aceea, ca și în restul Europei, de două secole încoace și-a restrîns tot mai mult aria. Sistemul Blockbau ocupă în sud-est două zone importante: Carpații și Alpii Dinarici. Marele inel circular al Carpaților din România este sediul uneia din cele mai mari și mai bine păstrate zone de arhitectură în sistemul Blockbau din Europa. Atît casele cît și bisericile de lemn românești sînt capodopere ale arhitecturii țărănești europene. A doua zonă a sistemului Blockbau este situată în vestul Iugoslaviei, ocupînd o fișie foarte largă ce acoperă Slovenia, o parte din Croația și din Bosnia, din Herțegovina, din Muntenegru și vestul Serbiei, cam pînă la riul Ibar, un afluent al Moravei, trece și în nordul Albaniei pînă la sud de riul Drini în zona Dukagjin ³². În trecut, cele două mari zone de Blockbau — carpatică și dinarică — nu erau despărțite. Legătura între ele se făcea prin înălțimile cuprinse între Timoc și Morava, în care se continua arhitectura caselor construite în Blockbau, urme ale acestora putînd fi văzute încă în satele din raioanele Kula și Vidin din Bulgaria și care desigur nu existau și pe malul stîng al Timocului, înaintînd spre vest către Krușevaț, unde pe valea Moravei occidentale se făcea joncțiunea cu bazinul Ibarului și Rășkăi, zone de veche arhitectură Blockbau. Unitatea arhitectonică a acestei zone cu cea din Mehedinții Olteniei și din partea muntoasă a Banatului românesc este cunoscută și nu se putea ca arhitectura Blockbau, așa de frecventă în Mehedinți, să fie întreruptă brusc la Porțile de Fier. Este adevărat însă că în zona Moravei, culoar de intensă circulație, această arhitectură veche a dispărut mai devreme, azi fiind înlocuită de construcțiile în paiantă (Fachwerk).

Același lucru s-a întîmplat, poate cam la aceeași epocă, și în munții Balcani, unde resturile arhitecturii Blockbau se mai pot observa cu greu în unele sate din preajma orașelor Teteven și Etropole. Despădurirea puternică și timpurie a munților din Peninsula Balcanică, petrecută mai ales în timpul îndelungii stăpîniri otomane de cinci secole, explică dispa-

²⁹ Ibidem, p. 199.

³⁰ VAMOS F., op. cit., p. 72.

³¹ ALEKSANDAR DEROKO, op. cit., p. 14. Tipurile de case sînt definite în funcție de materia primă folosită, rezultînd cinci tipuri: casa de birne dinarică, casa de birne slovenă,

casa de paiantă (Fachwerk), casa de pămînt bătut panonică, casa de piatră dalmată.

³² O. R. BUDINA, *Narodnoe jilișce severnoi Albanii, derevianie postroiki*, în *Kultura i bit narodov zarubejnoi Evropi*, Moscova, 1967, p. 94—133.



Fig. 3. — Casă construită în sistemul Blockbau din vestul Serbiei (după A. Deroko, *Folklorna arkitektura u Jugoslavii*, p. 21).

Fig. 4. — Casă construită în sistemul Blockbau acoperită cu paie din Țara Lăpușului (România); (foto Paul Petrescu).

riția sistemului Blockbau atât în lanțul muntos al Balcanilor cât și în cel al Rodopilor, în Macedonia și în munții Pind. Ultimele semne ale existenței acestui sistem în aceste locuri ar putea probabil să fie surprinse numai în construcțiile pastorale (« stîne », « mandre ») din zonele de pășuni alpine unde odinioară s-a dezvoltat intensă viață pastorală în primul rînd a aromânilor.

Locul construcțiilor în Blockbau a fost luat în toate aceste zone de casele construite în sistemul Fachwerk, care în foarte multe variante ocupă regiuni relativ întinse în România și Ungaria, aproape în întregime teritoriul Bulgariei, al Serbiei estice, al Kosovei și Metohiei locuite de albanezi, al Albaniei, al Macedoniei, al părții europene a Turciei și al nordului Greciei, inclusiv Tesalia și Epirul. De observat că în timp ce sistemul Blockbau se întâlnește în sud-estul Europei, cu rare excepții (Arbanasi, Botoșani, Suceava), numai în mediul rural, spre deosebire de nordul Europei (inclusiv Rusia) unde el este tot atât de prezent și în mediul urban, sistemul Fachwerk este general răspîndit în satele și în orașele sud-estice. În ce privește răspîndirea construcțiilor de lemn, sarcinile de cercetare ale viitorului s-ar putea rezuma la două mari teme: stabilirea limitei sudice a sistemului Blockbau și alcătuirea unei hărți cu răspîndirea exactă a numeroaselor variante de Fachwerk, mergînd de la cele în care carcasa de lemn este completată cu împletituri de nuiele sau de paie, pînă la cele completate cu piatră, cărămidă arsă sau neagră (« chirpici »), pămînt bătut amestecat cu paie etc. Bineînțeles că și construcția carcasei comportă mai multe diferențieri, începînd cu străvechea tehnică a « furcilor » înfipte în pămînt, răspîndită considerabil în România, pînă la variantele complicate ale construcțiilor urbane din orașele balcanice.

Pămîntul este folosit ca principală materie primă sub formă de « ceamur » (pămînt bătut) sau chirpici la construirea caselor din zonele de cîmpie ale României (cîteva mici

regiuni din Moldova, din Dobrogea, din sudul Munteniei, din partea de cîmpie a Banatului și a vestului Transilvaniei), din foarte întinse regiuni din Ungaria (este materia primă dominată), din părțile de nord-est și est ale Bulgariei și din tot nordul Iugoslaviei (o parte din Slovenia, Croația și Voivodina). De fapt, centrul de greutate al arhitecturii de « pămînt » cade în marea cîmpie a Dunării și a Tisei din Ungaria, la care se adaugă și zonele limitrofe respective ale României și Iugoslaviei. O hartă diferențiată a tehnicilor constructive ale



Fig. 5. — Casă cu foișor (« eksostes ») construită în sistemul Fachwerk pe soclu de piatră; satul Kapsophora din Peninsula Calcidică (Grecia); (după N. K. Moutsopoulos, *Spitia this Kalkidikis, Atena, 1968, p. 35*).

« pămîntului » este iarăși o sarcină de viitor a cercetărilor din domeniul istoriei locuinței din sud-estul Europei.

Caracteristic pentru răspîndirea arhitecturii de piatră în sud-estul european este că, în afara unei singure zone unitare și compacte în care piatra este materialul de construcție dominant, dacă nu exclusiv, și anume o fișie relativ lată, paralelă cu coasta Dalmației, începînd din Istria și pînă în Muntenegru, continuînd pe teritoriul Albaniei și apoi fărîmițîndu-se în insulele grecești și în sudul continental al Greciei, zonele de arhitectură de piatră formează insule izolate în celelalte regiuni ale sud-estului european. Caracteristică este această situație mai ales în România, unde se pot număra circa 12 astfel de zone așezate aproape în toate provinciile istorice (cîteva zone în Moldova, în părțile de munte și de cîmpie, în Dobrogea, în Muntenia, în Transilvania), după cum în Ungaria principalele zone de arhitectură de piatră sînt cele din preajma lacului Balaton și din nordul țării, iar în Bulgaria la fel, cîteva zone izolate din Balcani și Rodopi.

Firește că despre felul în care aceste diferite materiale (am lăsat de o parte cărămida, cimentul, betonul care încep să pătrundă în arhitectura rurală, unele din a doua jumătate a secolului al XIX-lea — cărămida —, altele din prima jumătate a secolului al XX-lea) sînt folosite la edificarea diferitelor părți ale casei, adică despre tehnicile constructive, ca și despre structura diferitelor elemente componente ale casei sînt foarte multe lucruri de spus. Ne vom opri însă doar asupra unui element care ni se pare a avea o pondere importantă și care poate fi prezentat în acest cadru necesarmente succint. Este vorba despre

acoperiș, atît ca material cît și ca formă. Nici unul, nici altul nu au încă o hartă a răspîndirii lor pe teritoriul sud-estului european. În linii mari se poate spune că zonele cu o arhitectură de lemn construită în sistemul Blockbau au acoperișuri în patru ape a căror învelitoare este fie din șindrilă sau draniță (bucăți de scîndură de stejar sau de brad de diferite dimensiuni variind după regiuni), fie, în zonele cele mai arhaice, din paie. Case de lemn cu acoperișuri de paie se mai întîlnesc azi în România în Munții Apuseni și în Hunedoara,

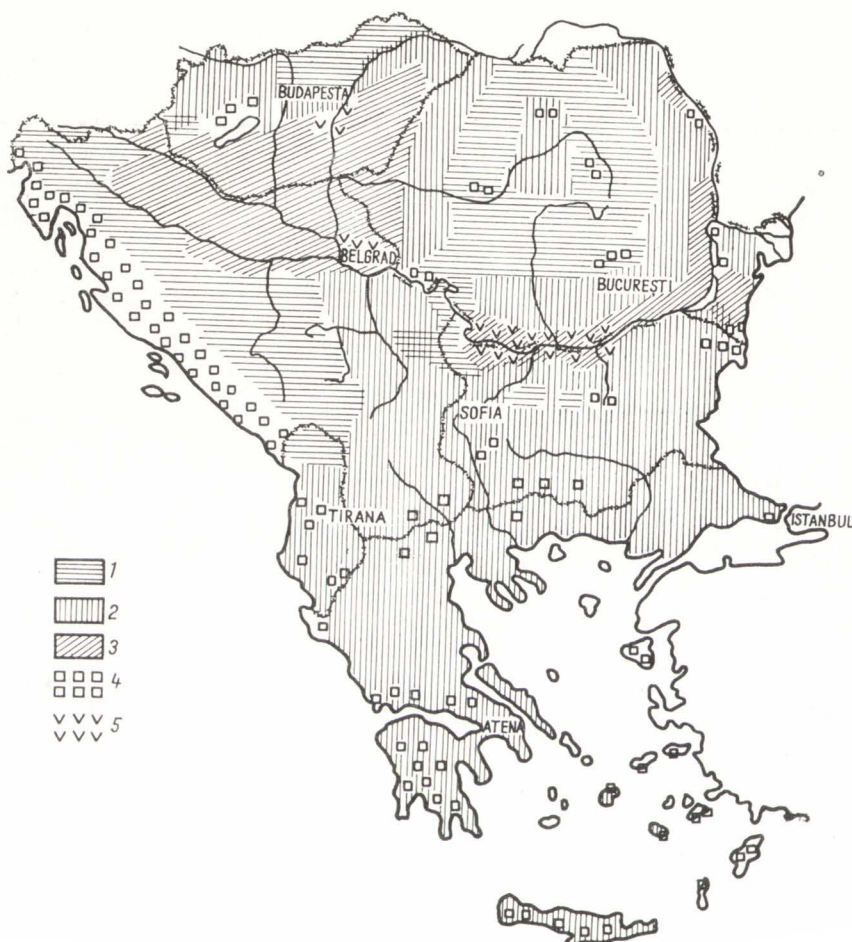


Fig. 6. — Materiale și tehnici de construcție folosite în arhitectura țărănească din sud-estul Europei: 1) Blockbau, 2) Fachwerk, 3) pământ bătut, 4) piatră, 5) case pe jumătate îngropate în pământ; pentru teritoriul Iugoslaviei s-a luat ca bază harta din lucrarea lui A. Deroko, op. cit., p. 14, (hartă alcătuită de Paul Petrescu, desenată de Roswith Capesius).

în Iugoslavia în unele zone din Serbia vestică și din Bosnia, în unele zone restrînse din nordul Ungariei. Urme ale unor acoperișuri de paie am întîlnit și în cîteva zone izolate din munții Balcani din Bulgaria (satul Brînzari). Casele construite în sistemul Fachwerk, au în cea mai mare parte a cazurilor acoperișuri de olane rotunde, dar întinse zone din Serbia, Macedonia, Rodopi, Balcani au acoperișuri din plăci de piatră. Acoperișuri de piatră se întîlnesc, în mod cu totul excepțional, și în România, într-o zonă din județul Alba, fiind după cunoștința noastră cea mai nordică apariție prezentă în răsăritul Europei a acestui fel de acoperiș. Acoperișurile de olane sînt în majoritatea cazurilor în patru ape, ca și cele de piatră, cu excepția zonei din România în care acoperișul de piatră de la casele cu ziduri de piatră este în două ape. Acoperișurile de paie la casele construite în sistemul Fachwerk sînt frecvente în România și în Ungaria și în unele zone din Iugoslavia. În România ele sînt cele mai adeseori în patru ape, în timp ce în Ungaria și în Iugoslavia uneori și la case de

piatră (Muntenegru) ele sînt în două ape. Și acoperișul de trestie este folosit în Ungaria, totdeauna în două ape, și în România, în estul țării în două ape, iar în nordul și sudul țării în patru ape. Acoperișuri de pămînt în două ape au casele pe jumătate îngropate în pămînt despre care am vorbit mai sus, ca și unele case ale populației turcești și tătărești din Dobrogea și din estul Bulgariei. În sfîrșit, în România, încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea s-a răspîndit acoperișul de tablă de fier. Alături de cele două forme principale ale acoperișului (la care firește se adaugă variațiile determinate de înălțimea acoperișului) se întîlnește și forma intermediară a acoperișului cu pinion (*Giebel*) numit uneori și « nemțesc » (în România), răspîndit în unele zone din România, Ungaria și Iugoslavia, și care credem că trebuie pus pe seama legăturilor cu arhitectura Europei centrale, în primul rînd cu cea din Boemia și Moravia. Este însă drept că acest tip de acoperiș se întîlnește, surprinzător, și la casele tătărești din Dobrogea.

Merită a fi citate pentru interesul lor acoperișurile în terasă din insulele grecești (partea continentală a Greciei cunoaște mai ales acoperișul în patru ape de olane), precum și construcția piramidală a acoperișului din România (nordul Olteniei). Acesta din urmă este un acoperiș de factură cu totul specială, avînd analogii numai în construcțiile caucaziene de tipul « darbazi »³³ georgian sau « gîlhatun » armean, fiind vorba de o construcție răspîndită pe o mare arie în Orientul Mijlociu înglobînd și Iranul, Afganistanul, Cașmirul. Acest tip de construcție arhaică este menționat și de Vitruviu în al său tratat *De Architectura* (II. 1. 4) sub numele de « casa din Colchida », numele antic al coastei vestice a Caucazului. Cu toate că această structură de acoperiș se întîlnește la o categorie de construcții speciale legate de viticultură³⁴, precum și la unele stîne vechi românești din Carpații Orientali din Moldova, și prin urmare nu la locuințe actuale, considerăm totuși apariția sa, oarecum singulară în sud-estul Europei, ca fiind vrednică de atenția noastră.

Varietatea modalităților de construcție a pereților și a acoperișului este aplicată în sud-estul Europei la o schemă extrem de unitară a planului locuințelor. Într-adevăr, lăsînd de o parte locuința monocelulară rectangulară, ca și planul circular pe care l-am amintit mai sus, casa țărănească așa cum apare ea în cele mai vechi exemplare păstrate (secolul al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea) din sud-estul Europei se caracterizează printr-o unitate puternică, apărînd aproape la fel la toate popoarele din această parte a Europei, după cum cu ușurință se poate observa din fig. 8. Este adevărat, că această unitate se extinde aproape la întreaga Europă, sud-estul continentului făcînd parte din aceeași mare familie de locuințe care se întinde pînă în nord-vestul extrem, casele gaelilor și scoțienilor³⁵ avînd aceeași fundamentală împărțire în două încăperi, dintre care una adăpostește vatra focului. Aceasta este schema fundamentală și în sud-estul Europei:



Fig. 7. — Construcție de lemn cu acoperiș de paie în patru ape din zona estică a munților Balcani; satul Brînzari, Trevnenska Planina (Bulgaria); (foto Paul Petrescu).

³³ LONGYNOZ SUMBADZE, *Gruzinskie darbazi*, Tbilisi, 1960.

³⁴ PAUL PETRESCU și N. AL. MIRONESCU, *Spezifische*

Bauten des Weinbaugebietes von Gory, în *Cibinium* 1967–1968, Sibiu, 1968.

³⁵ *Tipi selskogo...*, Moscova, 1968, p. 218.

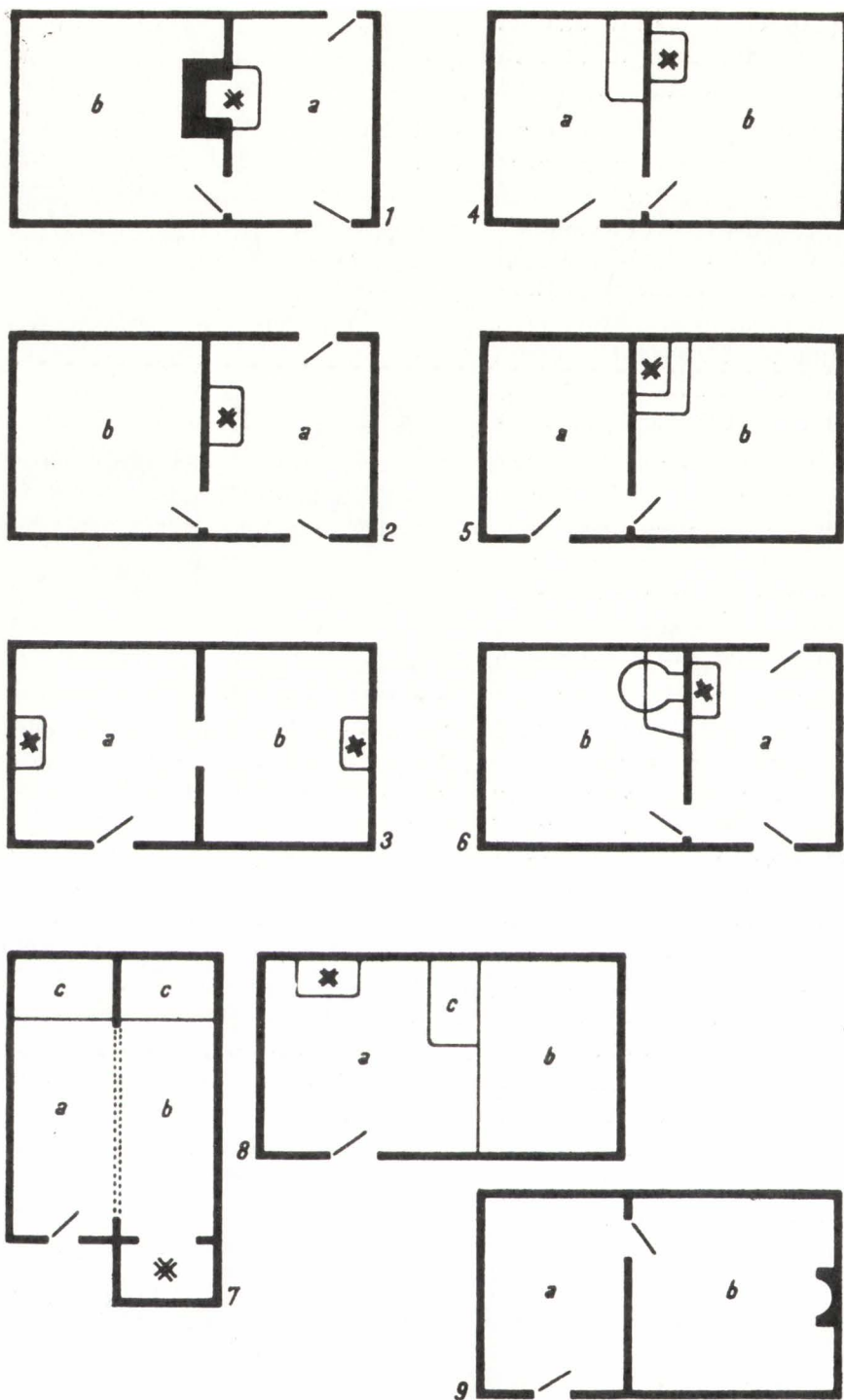


Fig. 8. — Planurile vechilor case țărănești din sud-estul Europei:

1. Bulgaria, a) kășci, b) soba (după Kojuharov); 2. Iugoslavia, a) kucia, b) soba (după Deroko); 3. Albania, a) shtëpibukë, d) mafile (după Koça Zhecu); 4. România (sud) a) la foc, h) sobă; 5. România (nord), a) tindă, b) casă; 6. Ungaria, a) pitvar, b) ház; 7. Grecia egeeană (stenometopon), a) krevatos, b) spiti, c) sofas (după Hadjimihali); 8. Grecia egeeană (platimetopon) a) parastia, b) sofas, c) pangos (după Hadjimihali); 9. Grecia continentală, a) krevatos, b) spiti, locul vetrei sau al căminului; (desen de arhitect Maria Elena Enăchescu).

o încăpere a focului și alta de locuit sau o tindă și încăperea de locuit în care este focul. Tinda rece este specifică părților nordice ale sud-estului.

O singură excepție în această unitate, excepție determinată însă nu de compunerea interiorului din două încăperi, ci din dispunerea lor, anume, în timp ce regula o consti-

tuie alăturarea celor două încăperi și creșterea casei în lărgime, excepția o formează creșterea în adâncime a casei. Este planul care se întâlnește în principal în insulele grecești, unde casele se împart în « stenometopon » (case dezvoltate în adâncime, cu intrarea pe latura îngustă a casei), cele mai frecvente, și « platimetopon » (case dezvoltate în lărgime, cu, intrarea pe fațada lungă a casei)³⁶. Poate că ar trebui menționat și faptul că la casa grecească mai ales din insule, încăperile casei sînt marcate de pereți subțiri de scinduri, de draperii sau de arcade, sau pur și simplu de înălțarea ca o platformă a unei părți din încăperea unică alcătuind ceea ce se cheamă « crevatos » sau « sofas » sau « pastos ». Același plan dezvoltat în adâncime se mai întâlnește și în zona Strangea din sud-estul Bulgariei³⁷, precum și la unele case pe jumătate îngropate în pămînt și la bordeie din Cîmpia Dunării³⁸.

Evoluția ulterioară a planurilor caselor țărănești din sud-estul Europei îmbracă fără îndoială forme complicate, legate de dezvoltarea social-economică și de istoria diferitelor grupe de populație din această parte a continentului, lucru ce se poate judeca după complexitatea problemelor pe care le pune studiul organizării interiorului la un singur popor³⁹. Să notăm, de pildă, împărțirea pe considerente de etică, fundamentată pe concepția religioasă, a caselor populației turcești și a zonelor cu populație musulmană din Iugoslavia, Albania și Bulgaria, în apartamente separate pentru bărbați (« selamlık ») și pentru femei (« harem »), împrejurare ce a atras apariția unui hol central mare din care să se poată intra în mod separat în cele două părți ale casei⁴⁰, precum și prezența băii rituale în casa fiecărui țăran.

Vorbind despre organizarea interiorului, nu se poate să ometem importanța vetrei focului atît ca așezarea cît și ca sistem constructiv. Varietatea lor nu se poate descrie în cadrul acestui articol. Vom spune doar că alături de vatra liberă caracteristică zonelor celor mai arhaice, sînt răspîndite și vetrele cu cămin sau cu coș de diferite tipuri, iar în nordul sud-estului european există și sistemul de vatră cu cuptor mare de tip nordic. Delimitarea zonelor în care în fiecare locuință există un singur foc de cele în care există două focuri sau mai multe (Albania, Rodopi, Macedonia, Strangea, Turcia, Dobrogea, o parte din Cîmpia Dunării) ar fi o altă temă a istoriei locuinței în sud-estul european.

Dezvoltarea planurilor caselor țărănești nu s-a făcut însă numai pe orizontală, ci și pe verticală, ducînd la apariția caselor cu etaj, un alt aspect important al arhitecturii rurale din sud-estul european. Trebuie să spunem, însă, că apariția caselor cu etaj în mediul rural țărănesc este relativ tîrzie, pentru unele zone, de pildă din România, ea putînd fi datată în prima jumătate a secolului al XIX-lea⁴¹. În alte zone — Pind, Rodopi, Macedonia, Albania, Slovenia — se poate afirma o datare ceva mai timpurie, dacă n-ar fi să menționăm decît apariția culelor albaneze, în primul rînd, care pot fi datate și în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, deși problema aici se complică pentru că inițial aceste cule ar fi fost ridicate și folosite de feudali, fie în domeniul rural, fie chiar în cel urban⁴², unde par a fi fost și mai vechi⁴³. În orice caz, credem că locuința cu etaj în mediul rural sud-est european a apărut în număr mare după răspîndirea locuințelor cu etaj în mediul urban, care poate să fi fost doar te timpurie, legătura cu locuința orășenesc-bizantină fiind de netăgăduit. Casa cu etaj țărănescă are mai totdeauna la parter dependențele de ordin economic, acestea putînd fi sau grajduri, ca în sudul Peninsulei Balcanice, sau depozite pentru alimente, în special fructe și produsele lor alcoolice — vin, rachiu —, ca în părțile de nord ale peninsulei. Limita între o întrebuițare și alta poate forma de asemenea obiectul unei cercetări speciale, meritînd a fi trecute rezultatele pe o hartă. De foarte multe ori peste intrarea în parterul ocupat de

³⁶ ANGELIKI HADJIMHALI, *La maison grecque*, Athènes, 1949.

³⁷ GUEORGUI KOJUHAROV, *op. cit.*, p. 160.

³⁸ GHEORGHE FOCȘA, *Elemente decorative la bordeiele din sudul regiunii Craiova*, București, 1957, p. 6.

³⁹ PAUL PETRESCU, *Zur Forschung der rumänischen bäuerlichen Wohnkultur*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, tome VI, 1969, Bucurest, p. 135—166.

⁴⁰ SEDAD H. ELDEM, *op. cit.*, fig. 185—211.

⁴¹ PAUL HENRI STAHL, *Les vieilles maisons à étage de Roumanie*, in *Revue des études sud-est européennes*, Bucarest, tome II, 1964, nr. 3—4.

⁴² Cule se mai păstrează azi în orașele Klustendil și Vrața din Bulgaria (*Kratka istoria na bălgarskata arhitektura*, Sofia, 1965, p. 152).

⁴³ « Construcția < culei > datează din veacurile XV — XVI, dar nu este exclus ca să fie și mai veche » (*ibidem*, p. 152).



Fig. 9. — Casă cu etaj construită în sistemul Blockbau cu acoperiș în patru ape de șindrilă; satul Țicleni, Gorj (România); (foto Paul Petrescu).

pivnițe sau de grajduri se construiește un spațiu semiadăpostit, care ocupă o parte mai mică sau mai mare a etajului. Acest spațiu semiadăpostit formează o altă caracteristică importantă a locuinței țărănești din sud-estul european. De forme foarte variate, având funcții diverse, ocupînd un spațiu relativ mare, amenajat în soluții constructive diferite și avînd, bineînțeles, denumiri specifice uneia sau alteia dintre regiuni — foișor, cerdac, privariu (România), erész, arnyek, gatár (Ungaria), ciardac, poton, odăr, kreve, sundurma, trem, pred kășci, prust, otvod, polata (Bulgaria), ajat, trem, kong sular (Iugoslavia), çardak, hajat, krevet (Albania), hayati, sahnisi (Grecia), sofa, eyvan, divan (Turcia) —, acest spațiu de legătură între interior și exterior și spațiu de reprezentare în același timp (are cel mai dezvoltat decor în lemn sculptat) este prin frecvența lui un element de unitate în arhitectura sud-estului



Fig. 10. — Casă construită în sistemul Fachwerk, cu foișor și arcade de paiantă, răspîndită în sudul României, pe valea Timocului în Bulgaria și Iugoslavia și pe valea Moravei în Iugoslavia; nord-vestul Bulgariei, valea Timocului; (foto Paul Petrescu).

european și totodată un element diversificator prin nenumăratele rezolvări care concură la marea varietate plastică a casei din sud-estul european. Acest element care pare a fi și el inițial dezvoltat în mediul urban are totuși și un corespondent exclusiv rural, anume « prispa », cu stâlpi sau fără. Denumirea de « panonică » dată uneori acestei case cu prispă și stâlpi, în fond un « portic », este nejustificat de limitativă, prispa avînd una din cele mai mari dezvoltări în România, unde înconjură casa pe toate patru laturile, și avînd o mare arie de răspîndire, înglobînd de pildă Albania și Ucraina.

A doua categorie importantă de construcții din mediul rural este cea a locuințelor claselor dominante, în primul rînd a boierilor latifundiați. Legate pe de o parte de fondul tradițional, autohton al locuinței țărănești și reflectînd pe de altă parte legăturile indiscutabile atît cu mediul urban național, cît și cu locuințele corespunzătoare ale claselor dominante din țările vecine sau mai depărtate, îmbrăcînd deci în unele cazuri un caracter cosmopolit, reședințele boierești din sud-estul european sînt foarte puțin studiate. Excepție fac poate doar reședințele de acest fel din Ungaria, amplu studiate în cadrul cercetărilor de istoria arhitecturii, dar care prin apartenența lor la stilurile europene occidentale au ieșit din cadrul preocupărilor istoricilor arhitecturii rurale care firește nu au putut găsi legături semnificative (cu excepția unor ecouri ale decorului) între construcțiile, să spunem baroce, ale aristocrației și casele țărănești din preajmă. În celelalte țări ale sud-estului situația este diferită. Curți boierești s-au păstrat relativ numeroase în România (secolul al XVIII-lea și al XIX-lea) și mai puține în Iugoslavia și mai ales Bulgaria, unde îndelunga dominație otomană de cinci secole a favorizat statornicirea feudalilor turci, ale căror reședințe s-au degradat și au fost distruse în ultima sută de ani ca urmare a părăsirii de către turci a Peninsulei Balcanice în ultima treime a secolului al XIX-lea.

Construcțiile boierești din mediul rural pot fi împărțite în două mari categorii: construcții și curți cu regim închis, fortificat, și curți și locuințe cu regim deschis. Din prima categorie fac parte reședințele închise cu ziduri și formînd un complex apărat deci de o incintă întărită prevăzută cu turnuri, porți întărite, șanțuri, așa cum este mai sus meționatul « conac » al Agușevilor din Rodopi⁴⁴ sau curțile boierilor români Golești, Băjești și altele din secolul al XVII-lea⁴⁵ din Muntenia și Moldova. Din aceeași categorie, dar reprezentînd forma extremă de fortificare, fac parte culele a căror prezență în Grecia (unde sînt denumite « *pyrgos* », termen făcînd parte din cel mai vechi strat lingvistic al sud-estului european, anume, după savantul bulgar Vladimir Georgiev, din cel convențional denumit « *pelasgic* »⁴⁶), Albania, Macedonia, Bulgaria, Serbia, România, denotă că sînt un



Fig. 11. — Culă deschisă la nivelul superior, cu arcade trilobate, din nordul Olteniei (România).

⁴⁴ G. KOJUHAROV, *Bălgarskata kăşcia prez pet stoletia*, Sofia, 1967, p. 140.

⁴⁵ RADA TEODORU, *Curți întărite tirzii*, în SCIA, București, 1963, 2, p. 335.

⁴⁶ VLADIMIR GEORGIEV, *Les problèmes fondamentaux de la linguistique balkanique*, în *I-er Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes*, Sofia, 1966, p. 11.



Fig. 12. — Casă cu foișor a boierilor Glogoveni din secolul al XVIII-lea (parter din secolul al XVII-lea); satul Glogova, Mehedinți (România); (foto Paul Petrescu).

vechi element de arhitectură locală, preexistind venirii turcilor. Literatura asupra culelor este relativ bogată, fără a se fi realizat o tipologie generală a lor. Merită să fie menționat faptul că cele mai nordice exemplare ale acestui tip de locuință fortificată se găsesc în România (Banat, Oltenia, Muntenia), unde se mai păstrează circa 15 exemplare și care se caracterizează, spre deosebire de culele din sudul Dunării, prin existența unui « belvedere » deschis la nivelul cel mai de sus, construit în arcade, uneori trilobate, de zidărie.

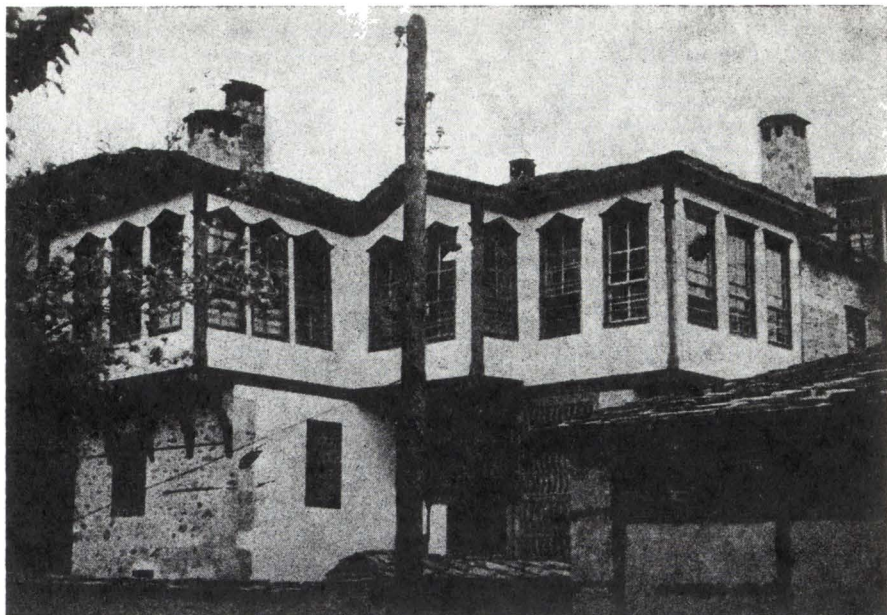
Locuințele boierești din mediul rural, cu regim deschis, sînt localizate se pare mai mult pe teritoriul României, unde începînd cu secolul al XVIII-lea și mai ales al XIX-lea se instaurează o eră relativ mai pașnică decît la sud de Dunăre. Locuința boierească cu regim deschis se caracterizează mai ales prin prezența « foișorului », element de plan, constructiv și decorativ de primă importanță și care face legătura cu arhitectura urbană. Asemenea locuințe cum sînt « casele » Glogovenilor de la Glogova și cele de la Coțofeni din Oltenia (România)⁴⁷ sau cele ale « conacului » lui Avzi-Pașa de pe moșia Bardovțima de lîngă Skoplje⁴⁸ sînt reprezentative pentru arhitectura rurală a claselor dominante din sud-estul Europei, ilustrînd în același timp complexe influențe reciproce între construcțiile urbane și cele rurale.

Arhitectura urbană a sud-estului european, al cărei specific și caractere proprii sînt recunoscute, pune probleme pe de o parte mai simple, datorită unității ei de netăgăduit pe o mare arie de la sud de Dunăre, dar pe de altă parte evident mai complicate dato-

⁴⁷ GRIGORE IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, București, 1965, p. 141.

⁴⁸ ALEKSANDAR DEROKO, *Folklorna arhitektura u Jugoslaviji*, Beograd, 1964, planșa XI.

Fig. 13. — Casă construită în sistem Fachwerk pe soclu de piatră, cu acoperiș de piatră, caracteristică pentru arhitectura « balcanică » din zona Smolean, munții Rodopi; orașelul Raikovo (Bulgaria); (foto Paul Petrescu).



rită unor împrejurări istorice și unei evoluții sociale încă nu pe deplin studiate în toate mecanismele lor intime. Ca și în cadrul arhitecturii europene occidentale, nordice sau centrale, arhitectura urbană din sud-estul Europei reprezintă mai ales modul de viață al burgheziei orășenești, la care se adaugă desigur și elemente aparținând moșierimii și boierimii. Ca și în restul Europei, orașele din sud-estul continentului seamănă între ele în ce privește construcțiile locuințelor, tipuri asemănătoare atât din punctul de vedere al sistemului constructiv și decorativ, cât și al planului putînd fi văzute atât în orașele din Grecia și Iugoslavia, cât și în cele din Bulgaria, Albania sau Turcia, iar în secolul trecut și în cele din România. Nu același lucru se poate spune despre arhitectura urbană din Ungaria, care se înscrie în aria Europei Centrale. Legăturile cu arhitectura Europei Centrale nu se limitează numai la Ungaria, ci ele sînt evidente și în nordul Iugoslaviei, în orașele Sloveniei, Croației, Voivodinei, precum și în România, în Banat și Transilvania, pentru a nu vorbi și despre aspectele mai recente, din secolul al XIX-lea, din orașele Munteniei și, în parte, ale Moldovei, deci aici prevalează aspecte ale unui neoclasicism de sorginte occidentală, dar venit pe filieră poloneză și rusească. În partea de apus a sud-estului european, întreaga coastă a Dalmației vădește strînsa legătură cu arhitectura italiană, în timp ce orașele de pe coasta Mării Negre, cu deosebire Sozopol și Mesembria în Bulgaria și Mangalia, Constanța și Sulina în România, au înrudiri, după noi strînsse, cu arhitectura constantinopolitană. În sfîrșit, sudul Greciei și cu deosebire insulele grecești au o arhitectură urbană mediteraneană.

Cea mai importantă arie, din punctul de vedere al unei unități arhitectonice sud-est europene, o constituie însă partea, am spune, centrală a Peninsulei Balcanice înglobînd Tesalia, Epirul, Albania, Macedonia (grecească, bulgărească și iugoslavă), Rodopii, Serbia, Bosnia și Herțegovina, Metohia și Kosovo, partea estică a Muntenegrului. În această vastă arie s-a dezvoltat o arhitectură în jurul căreia de multă vreme se poartă discuții cu privire la originea și, implicit, apartenența ei națională. Unii autori consideră această arhitectură ca fiind « orientală » și așa o și denumesc ⁴⁹, alții o numesc chiar « turco-orientală » ⁵⁰. Alte studii, mai ales cele bulgărești, o tratează în limitele teritoriului național și o denumesc « de Rodopi » ⁵¹. Este vorba de construcții avînd unul, două sau chiar trei nivele de piatră, în care sînt adăpostite încăperi gospodărești (grajduri, pivnițe, ateliere, magazine), deasupra cărora este construită locuința în sistemul Fachwerk de diverse modalități. Nivelul

⁴⁹ ALEKSANDAR DEROKO, *op. cit.*, p. 73.

⁵⁰ « Турецко-ориентални (родопски или мakedонски) дом... » (*Типът селско...*, p. 136).

⁵¹ B. STOIANOV, *Starata rodopska arhitektura*, Sofia, 1964; G. KOJUHAROV, *op. cit.*, p. 135.



Fig. 14. — Casă construită în sistem Fachwerk placat cu scânduri orizontale, caracteristică pentru arhitectura « constantinopolitană » de pe litoralul Mării Negre; Nesebăr (Bulgaria); (foto Paul Petrescu).

locuit iese în consolă depășind perimetrul nivelelor de piatră, o tehnică cunoscută de altfel și în occidentul Europei la casele medievale. Acoperișul de plăci de piatră sau de olane rotunde are streșini mari. Uneori nivelele de piatră sînt tencuite, alteori nu; nivelul de Fachwerk este aproape totdeauna tencuit, doar unele rame de lemn rămînînd aparente. În zidăria nivelelor de piatră sînt încastate birne de lemn. Aspectul acestor nivele este unul oarecum fortificat. Este una dintre cele mai frumoase și mai originale arhitecturi din Europa, rod nu al unor influențe, ci al unei evoluții îndelungi, avîndu-și rădăcinile în civilizația urbană greco-romană transformată apoi în sinteza bizantină, așa cum s-a manifestat aceasta nu numai la Constantinopol, mare oraș și port cosmopolit, ci și în centrele urbane din interiorul Peninsulei Balcanice. De altfel, credem că s-ar putea observa chiar și unele deosebiri, cel puțin de plastică arhitecturală, între casa constantinopolitană și cea pe care am numi-o « balcanică », pentru a nu o circumscrie regional, dîndu-i denumiri limitative ca « macedoneană » sau « de Rodopi ». Una dintre deosebiri constă în placarea cu scânduri orizontale a nivelului superior construit în Fachwerk, iar uneori chiar și a nivelelor

inferioare inclusiv parterul, placare care se practică la Constantinopol (ca și la Sozopol, Mesembria și Sulina) și care nu se practică în orașele balcanice. O altă deosebire constă în tratarea diferită a acoperișului: cu streșini foarte largi în orașele balcanice, cu streșini înguste la Constantinopol. Pe de altă parte, trebuie să observăm că există deosebiri, poate și mai evidente, între arhitectura constantinopolitană și cea din Anatolia sau



Fig. 15. — Casă țărănească turcească, scundă, acoperită cu olane; Mangalia, Dobrogea (România); (foto Paul Petrescu).



Fig. 16. — Stradă cu case ținînd de arhitectura « balcanică » din Sarajevo (Iugoslavia); (după Guillaume Capus, À travers la Bosnie et l'Herzegovine, Paris, 1896, p. 83).

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>



Fig. 17. — Casă cu etaj construită în sistemul Blockbau, pe soclu de piatră, din Arbanasi, munții Balcani, ilustrând stratul arhitectonic local de aspect nordic (Bulgaria); foto Paul Petrescu.

Capadocia. În Capadocia avem de-a face cu o arhitectură de piatră ⁵², iar în Anatolia cu una folosind pământul și paie ca materiale de construcție. Ar trebui să menționăm și faptul că populația turcească din Dobrogea (județul Constanța) folosește aceleași materiale de construcție (pământ, paie, puțină piatră), conducând la o arhitectură cu totul deosebită atît de cea « balcanică », cît și de cea constantinopolitană. Casele lungi turcești dobrogene, scunde, nu au corespondent nici în arhitectura țărănească din sud-estul Europei. Aceste constatări ar merita să fie luate în considerare cînd se folosește termenul « turco-orientală » pentru arhitectura sud-estului european.

Dintr-o sumă de considerente socotim că tradiția bizantină a arhitecturii civile urbane s-a diversificat în două direcții de dezvoltare, una « maritimă » avînd ca centru Constantinopolul și răspîndită în orașele de pe coasta Mării Negre și de pe unele porțiuni ale țărmului Asiei Mici și alta « continentală » în interiorul Peninsulei Balcanice. Între cele două direcții firește că au fost contacte strînse, prima avînd prestigiul unei preeminențe economice și culturale, a doua furnizînd nu numai materiile prime, ci și mîna de lucru provenită din « isnafurile » orașelor de munte lucrînd sezonier la Constantinopol.

Arhitectura « balcanică », așa cum poate fi văzută în multe orașe și orașele ale Greciei de nord — Kastoria, Samarina, Ianina, Zagora, Salonic, Avdela ⁵³ —, ale Bulgariei — Smolean, Nevrocop, Raikovo, Melnic —, ale Macedoniei — Skopie, Bitolia, Veles, Prilep, Crușova —, ale Albaniei, Bosniei, Muntenegrului și Serbiei, reprezintă arhitectura burgheziei balcanice, o burghezie puternică, prosperă la diferite epoci și amestecată din punct de vedere etnic, fiind alcătuită din greci, turci, bulgari, macedoneni, sîrbi ⁵⁴. Din această arhitectură « balcanică » au iradiat influențe și înspre nord, orașele și țărmurile din Munții Balcani, ca Teteven, Etropole, Elena, Kotel, Jeravnea, Gabrovo, Loveci, Coprivștița prezentînd fără îndoială aspecte legate de aria arhitecturii « balcanice », dar și unele note proprii. Aceste note proprii ni se par, în foarte rare cazuri, a fi rămas neatinse, alcătuiind pentru noi un fel de martori ai unui alt strat de arhitectură, cum ni se par a fi casele din Arba-

⁵² MICHEL DE SAINT-PIERRE, *Trésors de la Turquie*, Paris, Arthaud, 1959.

⁵³ Pinakotiki this tehnis tou Ellinikoy laoy, *Arhitektoniki ton kosmikon mismeion*, *Arhontika Kastorias*, Atinai, 1948.

⁵⁴ « Foarte repede populația acestor orașe a devenit amestecată: au venit greci, țînari (aromâni) și evrei. Sîrbi au continuat să rămînă la sate (mulți din ei au fost colonizați cu sila la Țarigrad și în alte locuri). Dar au fost și sîrbi în orașe » (ALEKSANDAR DEROKO, *op. cit.*, p. 46). « Existența unei pătri orășenești a vlahilor la Tîrnovo, Lovcea și

Preslav este confirmată de cronicarii bizantini. Cronicarul Nikita Choniates arată că împăratul « a jefuit și orașele dinspre Anchialos, făcîndu-și în acest chip dușmani neîmpăcați... pe vlahii din Munții Hemus <Balcani> » (P. P. PANAITESCU, *Introducere la istoria culturii românești*, București, 1969, p. 218); prezența elementului românesc și aromânesc în orașele balcanice ca bancheri, negustori, meșteșugari este notabilă, fiind explicată prin persistența și continuitatea populației romanizate cu o puternică tradiție urbană.

Fig. 18. — Casă cu foișor orășenească Rîmnicul Vîlcea (România);
(foto Paul Petrescu).



nasi (Balcani) și din Bansko (Rodopi). Iradierea cea mai nordică s-a produs dincolo de Dunăre, pînă sub Carpați, în Muntenia și chiar în Moldova, București, Ploiești, Tîrgoviște, mici târguri din zona Buzău, Botoșani, Huși avînd la mijlocul secolului al XIX-lea construcții (unele păstrate și azi) în care se îmbina fondul arhitectonic local cu cel « balcanic » și, este drept, cu unele influențe « orientale turcești » tîrzii din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea.

Prin excelență burgheză, casa « balcanică » a avut o foarte interesantă evoluție nestudiată încă în toate detaliile, care a condus, de pildă, la acel « baroc » sui-generis al casei din Plovdiv. Înțelegerea originii și răspîndirii acestei arhitecturi « balcanice », aparținînd tuturor grupelor etnice ce au alcătuit populația orașelor din sud-estul Europei timp de secole, avînd un profil de clasă bine precizat, poate fi înlesnită prin analogia cu ceea ce se cheamă, într-un domeniu foarte înrudit și foarte implicat în dezbateră noastră, « uniunea lingvistică balcanică » la care au contribuit, după cum se exprimă savantul bulgar

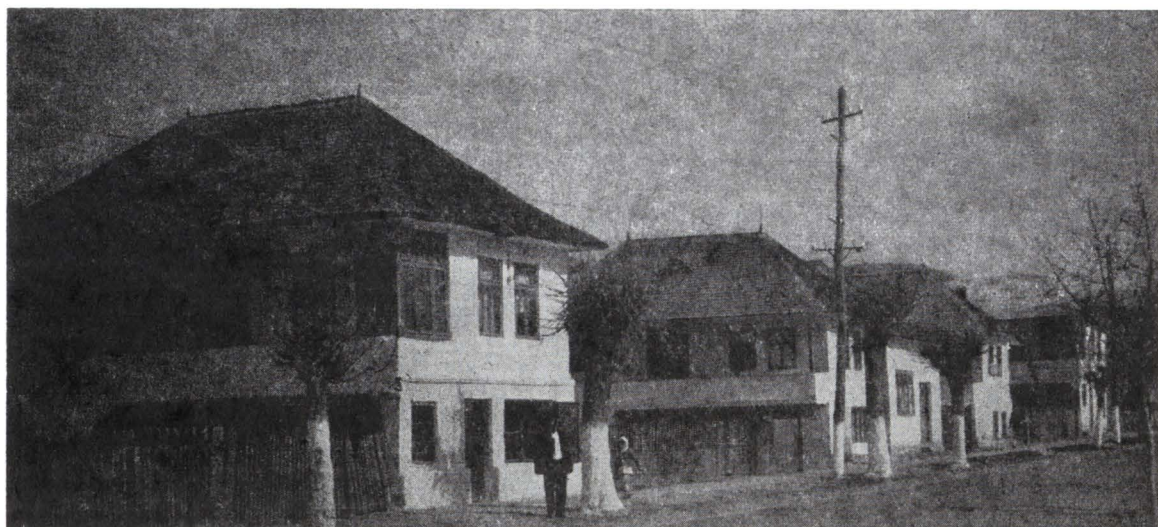


Fig. 19. — Stradă în orașul Cîmpulung ilustrînd legătura cu arhitectura părănească (România);
(foto Paul Petrescu).



Fig. 20. — Vedere a oraşului Niş (Serbia) la mijlocul secolului al XIX-lea; dominantă este arhitectura « balcanică » (după Spiridon Goşcevi, Serbien und die Serben, Leipzig, 1888, p. 89).
<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artel.ro>

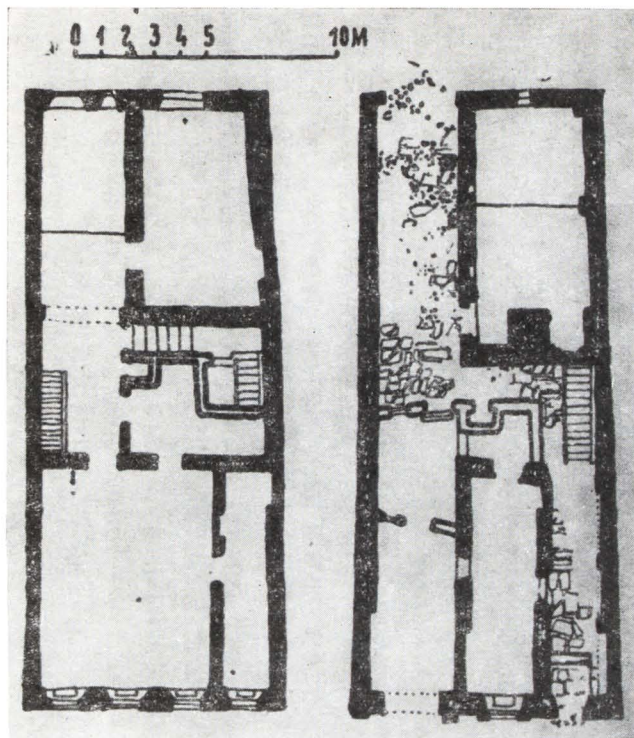
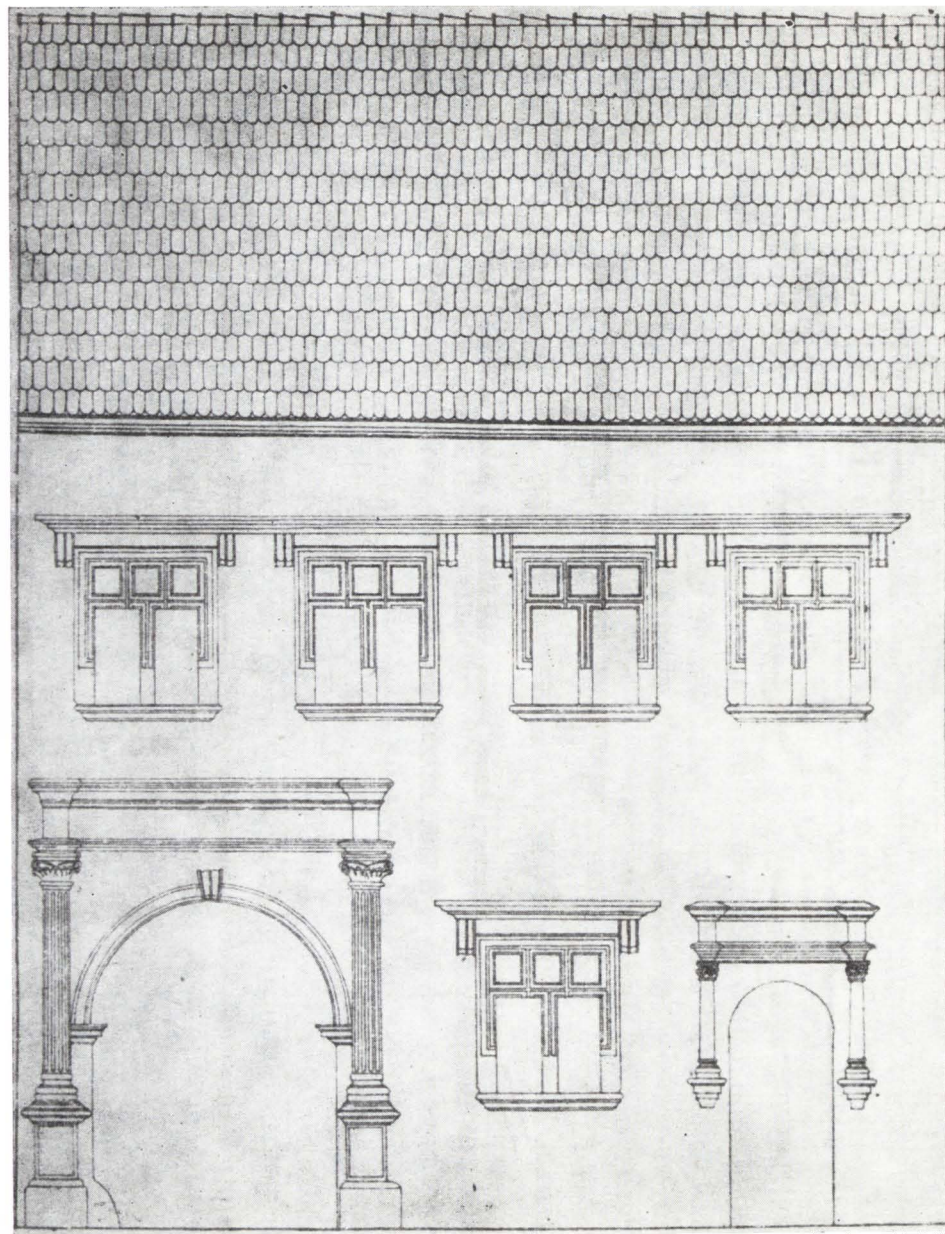


Fig. 21. — Casa «argintarului» din orașul Bistrița (România) ilustrând legăturile cu arhitectura Europei Occidentale și Centrale; (după Grigore Ionescu, Istoria arhitecturii în România, vol. I, București, 1963, fig. 303).



Vladimir Georgiev, « toate limbile balcanice, atât cele moarte cât și cele vii »⁵⁵. Dat fiind că « uniunea lingvistică balcanică » este strâns legată de etnogeneza popoarelor din sud-estul Europei, se poate considera că în decursul secolelor s-a format și o « uniune etnografică balcanică », a cărei realitate este evidentă în multiple domenii ale culturii populare materiale și spirituale sud-est europene. Arhitectura urbană « balcanică » este și ea un rezultat al unei convergențe similare de ordin cultural.

Raporturile între arhitectura urbană « balcanică » și cea țărănească au fost continui de-a lungul timpului. Așa se explică aparența de pînă azi a satelor din Bulgaria, Serbia, Macedonia, în care casele construite în sistemul Fachwerk, cu acoperișuri de olane, au luat, la diferite epoci, locul celor construite în Blockbau, cu acoperișuri înalte, din care ici și colo au mai rămas exemplare răzlețe. Procesul continuă. Azi, arhitectura « balcanică » este o categorie stagnantă în orașe, tinzînd spre dispariție, procesul avansînd din nord spre sud, și același lucru se întîmplă și în mediul rural unde casele Fachwerk sînt înlocuite acum de cele de cărămidă. Firește și evoluția planurilor este similară, cele vechi dispărînd și făcînd loc celor noi. Cu atît mai urgent se cer studiate aceste aspecte ale arhitecturii rurale și urbane din sud-estul Europei, care azi se transformă într-un ritm rapid.

Problemele cercetării sînt însă mai complicate decît ar părea ele în paginile de față, necesarmente schematice. Un singur « amănunt » adăugat ar ajuta la întrezărirea complexităților problemelor puse de studiul arhitecturii în sud-estul european: în acest sud-est, alături de entitățile etnice autohtone, trăiesc și grupe de populație venite la răstimpuri diferite, dar care au adus și au dezvoltat apoi în condiții locale o zestre de sisteme constructive și decorative proprii. Este destul să amintim prezența în sud-est a arhitecturii de tip « francon » a sașilor din Transilvania sau pe cea nord-slavă a lipovenilor (ruși mari) din Dobrogea, pentru a sugera amploarea programului de studiu ce stă în fața istoricilor locuinței din această parte a continentului nostru.

⁵⁵ « Il est très vraisemblable que dans la Basse antiquité, sous la forte influence du grec et du latin, une union linguistique s'est déjà formée dont le noyau était le thrace, le dace, le phrygien et à la périphérie, le macédonien et l'illyrien. Le romaniste et balkanologue yougoslave H. Barić a démontré que vers la fin de l'époque romaine le latin parlé dans la péninsule Balkanique était séparé en deux dialectes: latin balkanique oriental d'où provient le roumain et latin balkanique occidental d'où provient le dalmate (le végliote), cf. H. BARIĆ, *Albanisch, Romanisch und Rumänisch*, Godišnjak I, Sarajevo, 1954. Ce fait a une grande importance pour le problème des origines du roumain et de l'albanais. Sur cette couche ethnique, mi-hellénisée et mi-latinisée, se sont

superposés les Slaves et plus tard les Turcs. A partir de ce moment et surtout aux temps de l'empire ottoman, a commencé une forte interpénétration des langues balkaniques. Il y avait partout des bilingues et des trilingues. Un fait extrêmement important et caractéristique pour la population de la péninsule Balkanique est la transhumance, c'est-à-dire le nomadisme pastoral qui met en mouvement un grand nombre de familles entières » (VLADIMIR GEORGIEV, *Le problème de l'union linguistique balkanique*, in *1-er Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes*, Sofia, 1966, p. 15). Rolul aromânilor și românilor în fenomenul transhumanței (care este altceva decît « nomadismul pastoral ») a fost de departe cel mai important.

CONFLUENȚE ÎN GÎNDIREA ESTETICĂ EUROPEANĂ ȘI CEA ROMÂNEASCĂ LA FINELE SECOLULUI AL XIX-LEA ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA

de AMELIA PAVEL

Raporturi, influențe, penetrații care permit a urmări caracteristic comparația între procesul de cristalizare a gândirii artistice românești și momente europene corespunzătoare de la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea apar mai puțin vizibil în cadrul unei mișcări artistice organizate, cât pe planul ideilor. Mai precis spus, pe planul interpretării celor cîtorva noțiuni dominante în viața spirituală a epocii, toate născute firesc din poziția artei în mediul spiritual nou creat de știință și tehnică. Astfel, și în primul rînd, noțiunile de energie, tensiune spirituală, ideal. Decurgînd de aici, studiul raporturilor se impune și acolo unde întîlnim ambianța sociologică a acțiunii acelor noțiuni, adică în problema dezvoltării ideii despre artist, despre rolul lui și al artei în societate. În același timp, evoluția acestor idei se configurează în culoarea epocii, puternic influențată de rezultatele și achizițiile cercetării din domeniul psihologiei.

Numai coordonînd aspectele generale ale sensurilor compensatorii pe care le-a luat în epocă activitatea artistică, în fața dezvoltării științei și tehnicii, și accentele speciale aduse de perspectiva psihologică în care sînt privite acum problemele, putem descifra și înțelege cu adevărat contribuțiile teoretice ale gânditorilor epocii. Ideea de experiență estetică primește în acest context o nouă semnificație și importanță. Ea devine centrul în jurul căruia se organizează și capătă coerență ideea de energie, această noțiune-idol a epocii, factor comun cu infinite ramificații în toate zonele activității și gândirii, al cărei drum în istoria ideilor, de la filozofia pozitivistă, prin pragmatismul lui William James, vitalismul lui Jean-Marie Guyau, gîndirea lui Bergson și Freud, a găsit în artă expresie prin formele eruptive ale Art-Nouveau-ului.

Ideea a fost captată apoi de estetizanții finelui de secol, dar îndelungă vreme greșit înțeleasă de comentatori ca un refugiu, o evaziune din viață.

Prețiosul document pe care-l reprezintă premergătoarea carte a lui J. K. Huysmans, romanul *A rebours*, pentru obsesia existențialității artei și a ideii că, nefiind iluzie, arta poate, ca formă de viață, genera fericire; precum și preocupările cîtorva personaje ilustre care au încarnat în modul lor de viață și de comportament stilul Secesiunii — cităm doar pe Robert de Montesquiou în Franța, Mamontov în Rusia, Bogdan-Pitești la noi — merg toate în sensul unei pătrunderi difuze a artei în cotidian. Sînt manifestări secundare care, deși la polul opus al marelui flux secesionist, confirmă și nu infirmă operația de adînci și semnificative mutații din domeniul experienței artistice, trăite pe planul unor noi raporturi dintre natură și om, deci și dintre natură și artist. Din direcția viață-artă toate problemele trebuiau regîndite. Din direcția artă-viață intervenea o imensă infuzie de valori. « Artă este o lărgire a experienței », postula Conrad Fiedler. De aici puteau rezulta mai multe interesante concluzii cu consecințe practice. Mai întîi că rolul

artei putea fi socotit în principal cel de a adăuga un plus altor experiențe ale culturii și ale vieții. În al doilea rând, că din acest unghi de vedere și valori artistice de mîna a doua puteau fi concepute ca avînd un rol. Ba chiar în mediul acestui tip de valori estetice raporturile cu alte valori se manifestă adesea mai accentuat și pot fi descifrate mai limpede. Astfel, una din trăsăturile expozițiilor secesioniste de pretutindeni a fost și prezența deliberat acceptată a multor opere artistice de ordin secundar, deși chiar manifestele-program ale acestor expoziții propuneau în general ca teză fundamentală reeducarea radicală și împroschătarea gustului artistic. Alcătuirea aceasta amestecată, care reprezintă un deosebit de important material de studiu sociologic și psihologic, dă în epocă un caracter particular experienței estetice, îi imprimă un caracter vital, dispensator de energii, reflectat caracteristic în arta Jugendstilului, dar, prin el, și în alte înfățișări artistice.

Într-adevăr, experiența estetică capătă pretutindeni, direct sau indirect, un rol de o deosebită importanță. În viața cotidiană, în viața artistică, nu mai puțin ca în viața filozofică, experiența estetică pune o amprentă decisivă. În cristalizarea multor sisteme filozofice sursa de fapte provine din zona esteticului. La rîndul lor, sistemele de estetică filozofică sînt mai numeroase decît oricînd, iar marile momente filozofice ale epocii — contribuția lui Bergson, cea a lui Freud se hrănesc din și hrănesc experiența estetică. Înțeleasă ca formă de viață, ca experiență existențială, ea pătrunde în toate ramurile activității spirituale, conturînd acea atitudine psihologică pe care ceva mai tîrziu Eduard Spranger o va concentra în caracterizarea tipologică denumită « omul estetic ».

Ca rezervor de energie spirituală profundă în momentele de plin avînt științific și tehnic, luînd chiar asupra-și sarcina de a cunoaște « adevărata realitate », arta se străduiește să-și autoclarifice cu autoritate misiunea, aplicîndu-și într-un sens specific valorile « energiei ». Acțiunea noțiunii a luat desigur înfățișări diverse în raport cu mediul social și de orientare culturală în care s-a exercitat, dar a avut loc incontestabil pretutindeni, influențînd astfel în chip evident însăși structura caracteristică a multor personalități artistice ale epocii. O formă de personificare a « energiei » a fost Van Gogh, și o alta Edvard Munch — în esență înrudită cu cea a compatriotului său August Strindberg —, toți trei artiști cu o deosebită forță de contaminare psihică; figuri care au realizat și încarnat o imagine a artistului epocii. Să nu-l uităm nici pe Rodin, patriarh al energiei, despre care Henry Moore, sesizînd cu multă finețe substanța istorică a viziunii rodiniene, scria că « este un artist teribil de optimist, deoarece crede în vitalitate, virilitate, energie, și știe să le exprime. Acest lucru nu poate fi întîlnit decît la cineva care crede că viața este importantă și merită să fie trăită »¹.

Mai tîrziu, grupul « Die Brücke », în cadrul unei comunități de lucru active², apoi Picasso, Marinetti, Kandinsky și alți reprezentanți ai mișcării « Der Blaue Reiter » vor încarna, prin faptă și cuvînt, sensul pozitiv al acestei noțiuni de energie. Conceptul de energie, care este solid ținut și în structura gîndirii freudiene, capătă adîncimi necunoscute, care ajung să facă parte din coordonatele definitorii ale sistemului de noțiuni opuse al lui Worringer, fundamentînd psihologic arta primitivă abstractă prin eliberarea unor energii interioare. Întîlnim acest concept în critica literară pozitivistă, pragmatic-științifică, în cultura românească la Gherea; folosită în coloratura pur estetică la Theodor Cornel. Unii cercetători merg pînă într-acolo încît îi acordă un rol determinant în periodizarea vieții artistice a finelui de secol XIX și a întregii prime jumătăți a secolului al XX-lea, considerînd că, pe rînd, energia termică, energia electrică și apoi energia nucleară au influențat experiența de viață care, la rîndul ei, a influențat tipurile diverse, și succesive, de ecloziune artistică în cultura europeană³. O convertire estetică de aceeași forță și răspîndire a avut-o noțiunea de tensiune. Folosit mai ales de expresioniști în scrierile și mărturiile lor, termenul acesta exprimă, dacă încercăm să găsim un numitor comun modalităților în care este înțeles, o stare de spirit depășind curențele și programele este-

¹ HENRY MOORE, *Sur Rodin*, în *L'Oeil*, 1967, noiembrie, p. 26.

Wiesbaden, 1956, p. 24.

³ R. DELEVOY, *Dimensions du XXe siècle*, Genève, 1965.

² HANS KONRAD RÖTHEL, *Moderne deutsche Malerei*,

tice. Avem de-a face cu un adevărat simptom estetic al epocii, și care reprezintă punctul de joncțiune între estetic și social în multe configurații artistice naționale. Terenul de intermediere este în multe cazuri știința și mai ales tehnica. Dinamica ei tensivă este resimțită de artist ca o experiență spirituală care trebuie însușită, prelucrată. O exprimă foarte caracteristic Ernst Ludwig Kirchner, atunci când scrie: « Se răspindește în lume o nouă frumusețe, care nu mai stă în unicitatea obiectului individual. . . Prin observarea mișcării (el se referă la urbanismul tehnic modern) am ajuns la tensiunea ridicată a sentimentului de viață, în care își află sensul opera de artă » ⁴.

Estetismul de origine romantică, teofania frumosului capătă, datorită ideii de energie, altă amploare: valoarea estetică nu este valoarea supremă, dar este considerată ca avînd puterea de a le anima pe toate celelalte, ca fiind un factor catalizator de prim ordin pentru potențarea valorilor umane. În acest sens, faza expresionistă caracteristică aproape întregii arte de la finele veacului trecut și începutul veacului nostru scoate în evidență o stare de spirit în care o anumită formă de activism energetic prin artă traduce aspirația spre o sinteză activă a valorilor spirituale. De la Gustave Moreau, care dădea ideii de « expresie » un substrat profund, « premergător » freudian, pînă la Kandinsky, care, amintindu-și și de anii « Călărețului albastru » la München, unde « în fiecare atelier din Schwabing se discuta și se filozofa cel puțin tot atîta cît se picta », scria: « Pornind de la analiză, încercam să descopăr legături sintetice, visam la marea sinteză ce va veni, simțeam nevoia să-mi comunic gîndurile nu numai în insula pe care mă aflam, ci și oamenilor din afara ei. Mi se părea un gînd rodnic și necesar » ⁵, experiența estetică reliefează experiența de viață și valorile culturii în general, prin « starea tensivă » pe care o cultivă. « A fi viu înseamnă a fi în stare de puternică tensiune », scria în 1913 August Macke colecționarului Bernhard Koehle. Exemplele pot fi înmulțite. Ele au, pe suprafața întregii perioade, un caracter difuz, fără perfectă continuitate cronologică. În cadrul ei s-ar putea înscrie și ecourile gîndului lui Delacroix de a face din pictură gestul expresiv, dinamic al energiei existențiale interioare, după cum se înscrie pe deplin concepția lui Van Gogh despre artă și despre natură ca izvoare nesecate de energie. Prin Van Gogh și teoria lui privitoare la capacitățile sugestive ale culorii ar putea fi luată în considerare și problema simbolismului, ca o formă particulară a viziunii energetice, care a intrat, afluent puternic, în constituirea Art-Nouveau-ului, ca și a expresionismului. Cît despre contribuția futurismului în afirmarea rolului energiei existențiale moderne, ea este bine cunoscută, mai puțin elucidate fiind raporturile — deși există — dintre tendințele primitiviste și ramificațiile ideii de « energie » în activitatea spirituală. Toate aceste poziții sînt însoțite în gîndirea artiștilor respectivi de conștiința unor mutații în raporturile dintre artist și lume, de convingerea că actul de creație artistică « definește realități și indică un mod de a fi în lume » ⁶.

În cultura românească o tradiție bine conturată încă de la finele secolului al XVIII-lea fixa limitele valorilor culturii estetice prin subsumarea lor unui ideal considerat, dacă nu superior, în orice caz mai urgent, situînd astfel întotdeauna dezbaterile problemelor pe terenul practicii sociale, în anumite perioade chiar pe un teren net pragmatic. Din lumina acestei situații specifice, decisivă pentru procesul de dezvoltare al artei și gîndirii artistice românești, trebuie privită selecția, asimilarea la noi a curentelor și ideilor estetice dominante în alte țări europene, precum și evoluția concomitenței unor problematice artistice într-un moment dat. Pragmatismul culturii artistice românești, subordonarea ei unui ideal educativ-social și național, o așază în ceea ce privește perioada studiată — dar nu numai în perioada studiată — pe poziții spirituale de altă structură decît cele ale artei Europei Occidentale. Același lucru se petrece în general și cu fenomenele artei și ale vieții artistice din Europa Centrală și Răsăriteană: și aici există tendința mult mai pronunțată de a integra problematica și experiențele estetice într-un plan al experiențelor sociale și

⁴ E. L. KIRCHNER, în Walter Hess, *Dokumente zum Verständniss der zeitgenössischen Malerei*, p. 47.

München, 1912, p. (II).

⁵ W. HESS, *op. cit.*, p. 8.

⁶ W. KANDINSKY, în *Almanach des blauen Reiters*,

naționale. Dar faptul integrării în operația de cristalizare a idealurilor sociale modifică însuși procesul de cristalizare a gândirii estetice și a creației artistice. Este semnificativ din acest punct de vedere de pildă faptul, asupra căruia vom reveni, al răspîndirii Jugendstilului — Art-Nouveau-ului — în toată zona centrală și răsăriteană a Europei, mai mult decît a oricărui alt curent artistic pornit din Occident. Într-adevăr, Jugendstil-ul a avut în epocă, dintre toate, caracterul cel mai pragmatic, cu cele mai numeroase aderențe extraestetice, cu cele mai numeroase racorduri în problemele practice ale realului, ale existenței cotidiene. Dar tocmai de aceea mișcarea aceasta a căpătat în fiecare țară un profil caracteristic — pînă a deveni de fiecare dată altceva, și în forme uneori nerecognoscibile. Ceea ce a rămas totuși comun și a putut « prinde », în condiții naționale și sociale oricît de diferențiate, este ceea ce Hoffstätte, unul din exegeții mișcării, numea « o unitate a trăirii »⁷, adică a experienței caracteristice totuși unei « temporalități », unui stadiu de dezvoltare spirituală în care decisiv rămîne nivelul cel mai înalt sau cel mai acut și cel mai semnificativ de experiență, el atrăgînd și ajustînd după sine toate celelalte experiențe. Desigur că în ceea ce privește experiența Jugendstil-ului, reacția față de perspectivele antiumaniste ale tehnicizării, pentru păstrarea și salvarea aptitudinilor de fantezie, umor, poezie în cotidian, a avut cea mai acută semnificație și în acest sens a fost interceptat de primii lui comentatori români notorii. După articolele unui « Lorellino » despre *Arta nouă*⁸, B. Brănișteanu, scriind în 1899 despre *Stilul nou*, îi sublinia interesul și meritele în faptul că dorește « apropierea de adevăr și natură »⁹, că este preocupat de « tendința practică a artei de a pătrunde în viața de toate zilele, făcînd-o mai frumoasă », elogiînd arhitectura vieneză « Secession », iar în 1903 revine cu ideea că în aplicarea artei la obiect este un merit al stilului « Secession » faptul de a avea în vedere « modulația care copiază natura, nu cultura »¹⁰, insistînd deci pe caracterul compensatoriu al preocupărilor Art-Nouveau-ului.

Ion C. Bacalbașa semnală « nota preponderentă » a viziunii secesioniste « în ultima expoziție de la Ateneu, din care s-au ales și lucrările pentru expoziția de la Paris », accentuînd sursa germană a pătrunderii acestei viziuni¹¹.

Constantin Mille, care acumulasă o activitate critică în publicațiile de stînga în anii finelului de secol, făcea în același an, propagandă pentru dezvoltarea unei mișcări românești în domeniul artelor decorative, în spiritul pragmatic-terapeutic al Art-Nouveau-ului¹². Întîlnim considerații despre Art-Nouveau și în scrierile pictorului Ipolit Strîmbulescu, în tinerețe și critic de artă¹³; la fel și în scrierile lui Sextil Pușcariu¹⁴.

Fără îndoială că privity numai sub aspectul problemelor expresiei, al mijloacelor de limbaj, o mișcare artistică iese în bună măsură din angrenajul istoric al trăsăturilor strict naționale. Evoluția, metamorfozele idealurilor de care este ghidată o concepție sau un ansamblu de concepții despre artă, se desfășoară însă numai într-un asemenea angrenaj. Deci, în esență, și pînă la urmă, este vorba despre dinamica factorilor extraestetici a căror acțiune conștientă și cu destinație practică nu se manifestă decît într-un cadru social-istoric dat și ca atare este mai rezistentă la sfera a ceea ce numim influență. Poate fi influențat un fenomen sau un grup de fenomene, dar nu o cultură în fiziologia ei cea mai profundă, în pulsația ei primordială. Similitudinile, coincidențele, înrudirile care apar apropiînd o cultură de alta capătă astfel caracterul unor trăsături și al unor prezențe ale căror rădăcini trebuie căutate mai departe decît în strictul proces al unei transmiteri și preluări

⁷ HANS H. HOFFSTÄTTER, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, Köln, 1963 și *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln, 1965.

⁸ *Arta nouă*, în *Constituționalul*, 1896, 28 martie, 9 aprilie etc.

⁹ B. BRĂNIȘTEANU, *Stilul nou*, în *Adevărul*, 1899, 14 decembrie.

¹⁰ Idem, *Secession*, loc. cit., 1902, martie 12. A se vedea și C. MILLE, *Arta aplicată*, loc. cit., 1902, februarie 17; în 1903, nr. 1 și nr. 2, ianuarie 1, *Luceafărul* anunță prezențarea unor coperte în « cel mai modern-genre ».

¹¹ ION BACALBAȘA, *Expoziția Grigorescu*, în *Adevărul*, 1900, februarie 2.

¹² Cf. CONST. MILLE, «Cronici», în *Adevărul ilustrat*, 1896, noiembrie 4, decembrie 9, p. 2 și *Românii la München*, în *Adevărul*, 1899, iulie 23.

¹³ IPOLIT STRÎMBU, *Salonul münchenez*, în *Literatură și artă română*, 1899, decembrie 25, p. 68.

¹⁴ SEXTIL PUȘCARIU, *Arta aplicată*, în *Noua revistă română*, 1900, vol. II, nr. 21, noiembrie 1, p. 325—332, unde face cîteva interesante considerații asupra « psihologiei aranjamentului mobilierului ».

directe, prin « influențe » din domeniul prea precis limitat al valorilor estetice. Similitudini și coincidențe de acest fel, o dată cu afirmarea unor trăsături deosebitoare și în stare să definească fizionomia propriei unei culturi, întâlnim în arta românească tocmai în legătură cu problema experienței estetice.

Și la noi problema experiențelor estetice, meditațiile, cu aplicații practice, în problema funcției artistului și artei în societate, au căpătat dimensiuni și sensuri noi în efortul de a contura rolul artei în opoziție compensatorie față de cultura științifică sau în completarea ei. La mijlocul secolului al XIX-lea poziția artei în raporturile cu știința se exprima încă adeseori sub forma ambiției intelectuale de a dobândi cunoașterea prin mijloace de generalizare, apropiate de cele ale gândirii științifice și filozofice. Precum s-a mai subliniat, aceasta se lega de orientarea la noi a sferei de gândire estetică de moștenire patruzei-optistă. O întâlneam ca un ecou semnificativ, de pildă la Hasdeu¹⁵.

Situația nu a rămas aceeași în perioada de care ne ocupăm. Atunci rolul determinant al științei și tehnicii în orientarea problematicii estetice opera « per a contrario », în sensul unei forțe amenințătoare care trebuia conjurată, echilibrată sau, în alte concepții, ajunsă din urmă, dar pe căi proprii. Astfel, se vor grupa în două direcții punctele de vedere cu privire la rolul artistului și al artei în societate și, legate de ele, căutările artistice corespunzătoare. Unul va merge pe linia unui paralelism cu viziunea științifică. Era un punct de vedere legat în general de gândirea mișcărilor sociale progresiste, de aspirația către o viziune artistică realistă, de vaste rezonanțe sociale, cu un caracter educativ mărturisit. Ar fi însă o eroare să simplificăm lucrurile, apropiind în epoca dată exclusiv de concepții social-politice progresiste ideile estetice promovatoare ale unei arte strict realiste, de oglindire directă, franc opusă celeilalte tendințe, grupate de mai mulți cercetători sub denumirea generică de « simbolism ». Numeroase mișcări de reacție, de răspuns al burgheziei conservatoare la mișcările de stînga și-au concentrat orientarea lor estetică într-un realism de nuanță idilică sau patriotardă, de calitate artistică variabilă, nu întotdeauna și obligatoriu inferioară. Fenomenul nu este izolat; el a apărut și a luat amploare în mai multe țări ale Europei Centrale, avînd un important centru de iradiție în Germania, unde, între activitatea culturală încă modestă a cercurilor literar-artistice muncitorești, și manifestările naționalismului exacerb al păturilor aristocrației militare din jurul împăratului Wilhelm, înflorea o cultură burgheză labilă și permeabilă, în care valorile reactive și cele imitative se amestecau în permanență. Astfel, pe de o parte, alături de tendința realistă a grupurilor animate de sentimentul răspunderii sociale și, pe de alta, de tendința incert estetizantă a altora, adaptată momentelor similare franțuzești sau englezești, dar conformistă și caracterizată de Th. Mann drept « *machtgeschützte Innerlichkeit* » (interiorizarea garantată de puterea oficială), lua naștere un fals realism, care invadează manifestările artistice chiar de bună calitate și intervine în interiorul unei gândiri estetice de alt tip.

La noi, de pildă, evoluția lui Vlahuță și N. Iorga sînt în această privință cele mai spectaculoase, deși din afara domeniului propriu-zis al artelor plastice; dar oricare dintre revistele românești mai cunoscute din epocă am parcurge — indiferent de orientarea lor generală și dominantă —, prezența acestui pseudorealism poate fi semnalată, criticii de un anume tip de experiență și orientare folosind totuși criterii de ierarhizare a valorilor care nu se înscriau întotdeauna în mod logic în sistemul lor de gândire. Fenomenul poate fi întâlnit la conștiințe critice luminate ca Th. Cornel¹⁶, C. Mille, N. Vaschide¹⁷, Simionescu-Rîmniceanu¹⁸, M. Dragomirescu¹⁹, adevărindu-se faptul că între poziția teoretică a unor critici și artiști și gustul aplicat concret, asupra operei, există de multe ori un decalaj.

¹⁵ Cf. *Bulletinul*, în *Columna lui Traian*, 1872, nr. 22, iunie 6.

¹⁶ PARIZSIS <TH. CORNEL>, *Salonul*, în *Adevărul*, 1899, iunie 28 și *Curentul nou artistic la noi și critica de artă*, în *Noua revistă română*, vol. IX (1910), nr. 7.

¹⁷ KEAN <N. VASCHIDE>, *Pictura și sculptura română la expoziția universală din Paris*, în *Noua revistă română*,

1901, martie 1, nr. 29, p. 202—213 și 1900, vol. III, p. 209.

¹⁸ M. SIMIONESCU-RÎMNICEANU, cf. *Expoziția oficială 1915*, în *Noua revistă română*, 1915, nr. 9, mai 24—31, p. 111—114.

¹⁹ MIHAIL DRAGOMIRESCU, *Mișcarea artistică*, în *Convorbiri critice*, 1908, nr. 1, p. 41 și urm.

Cum se conturează la noi, în perspectiva unui univers tot mai acaparat de succesele și realizările științei și tehnicii, locul artistului? Din punctul de vedere al unei estetici programatic angrenate în social, în primul rînd ca acel al unui educator cu o înaltă misiune. Personaj luminat, cu facultăți spirituale superioare, în activitatea căroră rațiunea joacă un rol important — deși nu singurul —, artistul ideal este considerat întotdeauna conștient de țelurile sale. El exercită o adevărată acțiune igienică asupra propriilor facultăți. Înglobînd forțele noastre obscure, ale iraționalului, într-un rezervor a cărui funcționare — utilă — este strict controlată de rațiune, teoria vitalismului lui Guyau, de esență psihologistă, a avut un puternic ecou în mediile gîndirii filozofico-sociale românești de stînga de la finele secolului al XIX-lea prin implicațiile activiste ale acestei concepții asupra frumosului: « În cele din urmă, credem noi, frumosul poate fi definit astfel: o percepție sau o acțiune care stimulează în noi viața, concomitent sub cele trei forme (sensibilitate, inteligență și voință), și produce bucurie prin conștiința rapidă a acestei stimulări generale »²⁰. Stimularea vitală în care Guyau vede o funcție definitorie și de prim rang a artei, atunci cînd afirmă că « tot ce alunecă pe suprafața ființei fără a o pătrunde, tot ce lasă rece (pentru a folosi o expresie vulgară), adică tot ceea ce nu atinge viața însăși, rămîne în afara frumosului »²¹, este însă asociată cu o adeziune categorică la o artă de conținut, educativă. « O pură ficțiune nu e de iertat în artă decît dacă este reală și ne face să gîndim și să simțim: nimic mai puțin estetic decît frivolul. Arabescul nu este principiul generator al desenului, muzicii și dansului, ci avortarea lor »²².

Accentuată și în ediția a 5-a, din 1902, a cărții *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, această idee, evident polemică, a contribuit la răspîndirea gîndirii lui Guyau în cercurile critice progresiste sau radicale. În același timp a avut un rol în cristalizarea unui raționalism suplu, nedogmatic, în problema rolului artistului în societate. Exemplul științei îi stă artistului în față; luminile ei îl fascinează. Dar pentru el nu descoperirea adevărului este totul, ci mai ales educația omului, în scopul de a-l aduce în starea capabilă de a beneficia de adevărurile și binefacerile unei științe în care el crede neștrămutat. Această obsesie educativă, pedagogică descinde firesc din idealurile mesianice cultivate, începînd din momentul revoluției de la 1848, de gîndirea progresistă de toate nuanțele. Ca o punte între două momente de cotitură a artei românești, se însciau confirmînd această continuitate cuvintele lui Odobescu: « Cei care nu și-au dat niciodată bine seama de înrîurirea binefăcătoare ce are simțămîntul frumosului asupra unei societăți, nu vor ști să prețuiască de cîtă necesitate poate fi dezvoltarea acestui simțămînt la o națiune ce aspiră a se bucura de toate bunurile civilizațiunii. . . Sînt însă pretutindeni, dar mai ales la noi, și oameni care iubesc artele, . . . care știu că ele sînt o pîrghie moralizatoare a omenirii, care doresc și lucrează a răspîndi gustul lor în societatea noastră, dar pentru care simțămîntul estetic este un ce fără patrie, o facultate colectivă, eclectică, cosmopolită »²³. În același sens pledează și Bolliac.

Evoluția preocupărilor pedagogice a mers într-un crescendo continuu, dar și-a schimbat periodic accentele. Într-adevăr, dezvoltarea și progresul psihologiei a influențat profund și toată pedagogia estetică, dominată, la finele veacului al XIX-lea și începutul veacului al XX-lea, de intervenția factorilor « voință » și « energie », de concepția activistă care își făcea loc tot mai insistent — sub cele mai diverse forme — în cercurile filozofice, precum și în cercurile artistice, indiferent de orientarea lor. Indiferent de optica sub care a fost interpretată « problematica socială », faptele dovedesc limpede — statistic aproape — că, în poziția adoptată față de universul științific și tehnic modern, răspunsul românesc a fost înainte de orice un răspuns social, adică un răspuns cordial: de încercare directă sau

²⁰ J. M. GUYAU, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, 1902, ed. a 5-a, p. 77.

²¹ *Ibidem*, p. VIII (Introducere).

²² *Ibidem*, p. 81.

²³ AL. ODOBESCU, *Artele în România în periodul preistoric*, citat din *Opere*, vol. II, București, 1955, p. 81. În același

sens pledează și Bolliac, reluînd teza iluministă: « Dacă lucrul materiei contribuiește a înnobila pe om și societatea lui, cu cît mai mult luxul rației? Poezia este luxul rației și misia ei este să înobileze rația . . . », *Opere*, București, 1956, p. 48.

indirectă de a stabili un acord între înfățișările diverse ale universului cultural al omului. De aici bineînțeles și o concepție corespunzătoare asupra rolului artistului în societate. Lucrurile s-au desfășurat pînă într-atît în sensul adeziunii la ideea artistului-educator, încît chiar acolo unde concepția estetică generală a teoreticianului sau artistului respectiv — de pildă la Titu Maiorescu, Mihail Dragomirescu, P.P. Negulescu și alții — avea, în total sau în parte, altă coloratură, problema rolului artistului în societate se păstra în zona activă a socialului. Tradițiile patruzecioptiste și, dincolo de ele, tradițiile iluministe, își păstrau nealterate vitalitatea, și nici un hiatus într-adevăr durabil nu a venit să întrerupă ferma continuitate. Nici un fel de schimbare apărută în orientarea politică mărturisită a unui artist, scriitor — și au fost destule în epocă, dacă nu ne-am gândi decît la Vlahuță, Galaction — nu a alterat ideea fundamentală a mesianismului social al artistului. Și indiferent de evoluția lor ulterioară — de la un moment dat înainte mai puțin preocupată sau făcînd cu totul abstracție de orice problematică — artiști ca Luchian, Iser, Ressu, Steriadi, Tonitza, Paciurea și Pallady, pentru a numi doar pe cei mai mari în perioada amintită care corespundea cu prima lor perioadă de creație, așa s-au manifestat: ca niște exponenți ai ideii unei misiuni, ai unei eficiențe spirituale. Poate că nici unul din cei care au dezbătut la noi teoretic problema, nu a exprimat atît de clar poziția aceasta cum a făcut-o Vlahuță, cu atît mai caracteristic cu cît prilejul afirmațiilor sale, conferința intitulată *Onestitatea în artă*, ținută în 1893 și publicată ulterior în revista *Literatură și știință*, pornea de la ideea îmbinării pozițiilor estetice cu cele etice și cu cele ale științelor pozitive. « A ști să concentrezi puternic și să lămurești în focul sufletului tău — recomandă Vlahuță artistului — ceea ce ai prins în tine din cugetarea eternă a vieții, a muzicii, pînă la degajarea din haosul de gândiri și individualizarea clară, în cea mai trainică formă a operei tale, e mai mult decît a avea talent, este a avea onestitatea talentului tău, cultul adînc și pasionat al artei, și aceasta dă operei consacrarea eternității ». Iar scopul acestei operații este ca « tu artist, în care s-a strîns și bate o arteră din vasta energie a rasei și neamului din care faci parte, să devii o piesă de excepțională însemnătate în ruajul și dezlănțuirea formelor noastre de viață. Privește înaintea ta, atîtea suflete obidite și însetate așteaptă izvorul limpede și binefăcător la care să se adape și să se răcorească. Tu poți altera puritatea acestui izvor, tu-l poți tulbura și amesteca cu prea mult din noroiul și amăreala patimei tale — tu poți împrăstia în loc să lămurești, să concentrezi și să sporești acest fond de energie, ca să poată deveni ceea ce așteptăm toți de la tine: un izvor fecund de lumină și simpatie »²⁴. Toate elementele care definesc structura artistului investit în epocă de societate cu un rol mare sînt într-adevăr prezente aici.

Mărturiile lui Vlahuță sînt însă numai un extras semnificativ dintr-un șir neîntre-rup de atitudini care, în publicațiile de aceeași orientare, se concentrează mai frecvent pe problema rolului artistului decît pe cea a definirii sau dezbaterii unui anume tip de artă, deși nu lipsesc nici acestea. Tradiția *Contemporanului* se menține vie; ideile emise păstrează totuși o coloratură romantică, reluînd în forme noi firul mesianismului anterior, patruzecioptist. De la formularea, din 1881, a programului *Contemporanului*, care își anunța intenția « de a pune la curent pe cititori cu teoriile și descoperirile științei moderne și cu literatura vremii », pentru că « se speră că, cultivîndu-se mai întîi spiritele, acestea vor deveni mai receptiv, și pentru ideile sociale mai înaintate », problemele se puneau însă și altfel, nu atît de intelectualist sub aspect psihologic. Gherea însuși, cu tipologia intelectualului epocii sale dezvoltată în jurul fenomenului « decepționismului », dar îndeosebi cu încercarea de a defini critica științifică, va depăși intelectualismul pozitivist și scientismul.

« În critica literară nu putem încă avea legi nestrămutate, teoreme tot atît de lămurite ca în geometrie (. . .). Critica literară tinde a ajunge cu totul exactă și științifică, dar e încă departe, foarte departe de acest ideal și acum intuiția ajută mai mult pe critic decît știința »²⁵. Acest punct de vedere, unit cu ideea operei de artă ca « organism », de origine scientista, dar adoptată și susținută ulterior și de adversarii pozitivismului, a generat

²⁴ AL. VLAHUȚĂ, *Onestitatea în artă*, în *Literatură și știință*, 1893—1894, p. 39, 47, 48.

²⁵ C. DOBROGEANU-GHEREA, *Studii critice*, vol. I, București, 1956, p. 69.

concepția despre artistul menit să salveze omenirea din marasmul afectiv al decepționismului. Ea apare cu insistență în mediul criticilor și publiciștilor legați sau influențați de gândirea lui Gherea ²⁶. « Un câmp nemărginit de activitate stă deschis înaintea și ar ajunge un singur pictor de talent, entuziast de arta lui și înzestrat cu o mare putere de muncă, pentru ca să dea naștere unui puternic curent artistic, respectat chiar și în străinătate. Prin faptul că ar dezvălui străinătății o viață absolut nouă, necunoscută, și pentru europeni extrem de interesantă, ar prezenta în expozițiile internaționale o notă cu adevărat originală, ar atrage de la început atenția (. . .). E absolut nevoie ca acel pictor să fie la înălțimea epocii sale în privința sentimentelor » ²⁷, scrie un cronicar. Un altul afirmă o poziție asemănătoare într-un reproș: « Pe muncitor nu l-ai fixat pe pînză-ți; talentatul pictor, nu mi-ai dat tabloul, care să mă revolte sau să mă îmbărbăteze în lupta încinsă, ci crezi imagini fără nici un sens pentru noi » ²⁸. Editorialul program al *Evenimentului literar*, proclamîndu-și adeziunea la « sănătosul curent literar ce se manifestă de o bucată de vreme în țara noastră », îi trasează artistului misiunea « de a procura plăcerile cele mai stabile și mai frumoase, precum și aceea de a stabili simpatie și iubire între toate ființele care constituie societatea » ²⁹. Chiar atunci cînd este vorba de alte teme: tema inovației, a originalității, a raporturilor dintre artă și realitate, a atitudinii față de realitate, accentul pe care ele îl capătă în interiorul discuției sau al meditațiilor se îndreaptă spre tema: locul artistului în societate. Dar să nu uităm că ceea ce constituie un fenomen caracteristic epocii studiate este nu atît existența acestei probleme fundamentale — artistul și societatea — cît poziția ei în raport cu noțiunile și ideile care au dominat în epocă, cu gândirea filozofică în general și cu cea estetică în particular. Dacă arta este unul din mijloacele cele mai puternice de a învinge urmările psihice ale tehnicizării și un adjuvant considerabil în efortul de a păstra un comportament uman normal, adaptat situației existențiale noi create de industrializare și tehnicizare, rolul social al artei capătă de la sine relief, iar rolul artistului trăsături specifice ca factor capabil de a genera « stiluri », devenind, după cum spune Dilthey, un « instrument de măsurat capacitatea creatoare » a omului. Dacă ideea aceasta ajunge în practica artei să fie preocuparea esențială a artistului, atunci problema lui va deveni aceea de a se confunda cu sursele energiei fundamentale: ale vieții. Va deveni problema repetării gesturilor ei, imitarea ei dinăuntru, ca « Einfühlung », nu din afară, ca « mimesis », ci ca o formă originală de expresie a energiei. Este remarcabilă din acest punct de vedere prezența de spirit istorică de care a dat dovadă un teoretician și critic de artă ca Mihail Dragomirescu, situat pe poziții teoretice opuse celor care au dus în mod firesc, pe filiera gândirii progresiste, la concepția misionară a artistului, focar de energie spirituală.

În consonanță aici cu Gherea, el recunoaște importanța și rolul intuiției în creația artistică, socotind chiar că actul primordial al creației este « originalitatea de intuiție », care asigură actului creator suportul energetic necesar, originalitatea fiind astfel în primul rînd expresie a unei energii ³⁰. Au fost căutate sursele terminologice ale lui M. Dragomirescu în sistemul lui W. Wundt ³¹, ceea ce cuprinde desigur un sîmbure de adevăr; izvoarele rămîn totuși în mare măsură proprii și reprezintă o coincidență de preocupări — în perioada dată, adică cea cuprinsă între 1893 și 1910 — cu cele ale psihologiei și teoriei cunoașterii intuiționiste europene, sub diferitele ei forme. Definind arta ca o concentrare a vieții, în

²⁶ Cf. FILIP, *Influența mediului social asupra artei*, în *Lumea nouă științifică și literară*, 1896, nr. 26, p. 2, în care se subliniază: « contrariu iubitorilor de artă din epoca Renașterii, marilor industriași de azi le lipsește gustul artistic, critica și înțelegerea operelor de artă; puțința de a face deosebire între o operă cu un merit real și una care se adresează simțurilor brutale ale omului. Industria modernă înăbușește orice ideal; dar fără idealism nu poate exista artă adevărată . . . ».

²⁷ AQUAREL, *Arta la noi*, în *Lumea nouă literară ilustrată*, 1897, nr. 9, p. 2.

²⁸ IOAN PRALEA, în *Munca*, 1893, nr. 47, p. 3.

²⁹ *Evenimentul literar*, 1893, p. 1. Este de remarcat că o formulare înrudită apare și în editorialul *Revistei orientale*, în 1896, cu toată orientarea total opusă a acestei publicații.

³⁰ Cf. MIHAIL DRAGOMIRESCU, *Direcția nouă*, în *Convorbiri critice*, nr. 1 și *Școala nouă*, loc. cit., nr. 12; de asemenea *Critica*, vol. I, II, București.

³¹ Cf. DAN MĂNUCĂ, *Sistemul estetic al lui Mihail Dragomirescu (1893–1915)*, în *Anuar de lingvistică și istorie literară*, Iași, 1967.

forma ei cea mai « energică, cea mai subtil intelectuală și cea mai plină de regularitate », Dragomirescu, atunci când ajunge să discute problema artistului, unește punctul de vedere psihologic, amplu dezbătut, cu cel sociologic, postulând ca o temă necesară în discuție cea a raportului dintre național și universal, a artistului care prin formă reușește « să facă dintr-o concepțiune mărginită la un individ un element de cultură pentru o întreagă societate și chiar pentru întreaga omenire », incarnând astfel funcția de « geniu » universal, a cărui misiune în cultura modernă ajunge să coincidă în concepția lui Dragomirescu cu cea a adversarilor săi, Gherea, Iorga, Ibrăileanu, cărora le reproșa totuși tendințele sociologice și insuficienta atenție acordată valorii estetice superioare.

Mai marcată încă de preocupările epocii apare gândirea estetică a lui P. P. Negulescu, și el din tabăra adversă sociologizanților și care s-a aflat, în timpul studiilor în străinătate, împreună cu M. Dragomirescu, puternic sub impresia dezvoltării științelor pozitive.

Adept al lui Titu Maiorescu și prezent, de partea acestuia, în polemica cu Gherea, P. P. Negulescu a publicat în 1896, adică în perioada studiilor în Franța, *Psihologia stilului*, un mic volum din care se desprind realități foarte semnificative pentru fenomenul circulației ideilor și al felului în care decurg grefele în acest domeniu. Este îndeobște cunoscută dezvoltarea ulterioară a gândirii enciclopediste a lui P. P. Negulescu, de viziune iluministă, îmbogățită desigur de experiențele culturii moderne și de exercițiul luptei cu argumente împotriva momentelor iraționale din istoria gândirii, considerate atât de prețioase ca izvoare de reînnoire spirituală la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Semnele acestei poziții se iviseră încă de la prima manifestare teoretică: *Critica apriorismului*, teza de doctorat a tânărului gânditor (1893). Cu asemenea premise, ratașarea, în problemele estetice, la punctele de vedere ale unor gânditori aflați la antipodul teoretic, lasă loc unui semn de întrebare. Explicația nu poate rămâne la cauze de ordin mărunț, legate de apartenența socială sau venerația ori adversitatea personală. Procesul psihologic al desfășurării lucrării *Psihologia stilului* o dovedește. Publicat mai întâi în *Convorbiri literare* în martie 1892 – la distanță foarte mică de studiul cu problematică și poziție înrudită al lui Étienne Souriau, *La suggestion dans l'art*, apărut în iunie 1892 –, articolul lui P.P. Negulescu pleacă de la ideea că emoția estetică – sinteză psihică – numai întunecînd « părțile active sau rezistente ale personalității noastre » duce la starea de perfectă receptivitate contemplativă. De aici importanța unui mijloc de potențare a emoției estetice și a experienței estetice în genere, printr-o sursă de energie: sugestia. Este de reținut faptul că pentru P. P. Negulescu rolul sugestiei este polivalent și mai ales că nu se leagă de limbajul formelor artistice, este deci mai mult și altceva decît o tehnică. În « observarea psihologică a modului de a fi lăuntric și intim, adică indiferent de expresia limbistică, al stărilor noastre de conștiință, se va găsi poate aplicarea și înțelegerea procedurilor artistice ». Și mai departe: « Procesului psihic fundamental de suggestionare, prin care conștiința repune în mediul său natural de complexitate fiecare înțeles trunchiat și izolat pe care i-l dă, în succesiunea ei greoaie și înceată, expresia limbistică, acest proces fundamental trebuia să ne dea explicarea tuturor formelor de stil ³². Filiația romantică și apropierea de căutările simboliste ale momentului pe plan european sînt evidente. Nu se știe dacă tânărul filozof român a cunoscut sau a frecventat mișcarea artistică a acestor cercuri simboliste (luînd termenul în sensul mai larg pe care i-l dă, încă în epocă, Albert Aurier); este însă foarte probabil ca în mediul studenților și intelectualilor români prezenți atunci în Franța să-l fi cunoscut – dată fiind specialitatea științifică – pe psihologul Nicolae Vaschide, asistent al lui Binet, dotat promotor al unei teorii de interesante corespondențe freudiene și care a scris și cronici plastice sub pseudonimele de Ion Măgură și Kean ³³. La rîndul său, Nicolae Vaschide avea legături cu Theodor Cornel, care frecventa cercurile din jurul unor publicații, ca *Revue Blanche*, și era la curent cu mișcarea artistică modernă din capitala Franței. Fapt este că se reunesc în gândirea lui P. P. Negulescu preocupările în legătură cu psihologia atât

³² P. P. NEGULESCU, *Psihologia stilului*, București, 1896, p. 83.

³³ A se vedea *La Roumanie*, 1898–1901 și *L'Indépendance roumaine*, 1902–1906. De asemenea *Literatură și artă română*, 1900.

de caracteristice, chiar obsesive în epocă în toate domeniile umanistice, cu o atracție evidentă exercitată asupra lui de creația estetică de tendință simbolistă, sintetistă sau aspirând în genere către muzică, punând în valoare energiile din profunzime ale conștiinței, acordând astfel conștiinței și viziunii artistice un important rol gnoseologic cu funcții spirituale terapeutice.

Dacă ne îndreptăm acum atenția spre scrierile artiștilor, constatăm că în același sens se dezvoltă ideea conformității cu natura la Odilon Redon, Van Gogh, Gauguin, Matisse și Luchian. Este însă de reținut că în timp ce la Odilon Redon sensul intrării în fluxul de energie creatoare al naturii se îndreaptă numai spre supunerea la legitățile ei, luând caracterul unei supunerii mistice: « Arta este puterea supremă, năvalnică, vindecătoare, sacră, ea se deschide asemenea unui boboc; pentru diletant nu înseamnă altceva decât un delicios sentiment al confortului spiritual, în timp ce pentru artist înseamnă nașterea în chinuri a unor noi roade în vederea recoltelor viitoare », aceeași problemă câștigă la Matisse, o dată cu idealul terapiei psihice, o nuanță vitalistă, în timp ce la Luchian nota socială apare cu evidență. O întâlnim în scrisorile lui, configurând alături de alte asemenea preocupări o poziție românească caracteristică. Afirmată cu discreție, ideea unei « misiuni » a artei prin acțiunea exercitată de rezultatele cunoașterii artistice apare la Luchian, cu toată mărturisirea lui categorică: « Nu mi-au plăcut niciodată teoriile ». O filozofie implicită există în mărturiile lui și în faimosul său program: « să lucrezi în felul naturii ». Greutatea misiunii de a scoate la iveală adevărul din lucruri pentru a-l împărtăși și celor care nu sînt în stare să-l descifreze singuri este exprimată de Luchian încă în contextul emotiv al unor reminiscențe romantice, dominate de sentimentul însingurării, al izolării artistului, adeseori neînțeles. « Dar vai ! putea-voi reda lumii căreia aparține pentru a o admira, această creațiune fermecătoare, mintea mea va pătrunde îndeajuns în inima ei nobilă și plătindă? Voi avea eu curajul să vînd bancherului, rece și nepriceput, acel chip măreț și dulce? Voi lăsa eu să atingă mîinile lui murdare, idealizarea vieții mele? Căci acest tablou ar fi lucrat cu fire din nervii mei, cu ani din viața mea. Nu ! nu ! prețul pungii lui nu ar cumpăni scopul vieții unui artist »³⁴. Coroborate cu alte aspecte ale creației sale, cu momente categoric consacrate « socialului » din realitate, aceste afirmații îl dezvăluie pe Luchian pînă la capăt ca aparținînd deplin epocii lui, în coloratură locală însă, fiindcă în general vorbind, Luchian are convingerea caracterului universal al picturii: « Oricum, pictura noastră nu se prea deosebește de cea străină, și eu cred că e aproape fatal să fie așa. Graiul picturii e o limbă universală; doar felul concepției și culoarea locală ce ne mai deosebește puțin — dar prea puțin »³⁵. În acest sens o comparație cu manifestările și cuvintele înrudite în spirit ale lui Van Gogh ar fi edificatoare. Și la Van Gogh întâlnim aceeași conștiință a grandorii misionar-socială a artistului, căruia îi revine sarcina de a descoperi în realitate un adevăr suplimentar, nu la îndemîna oricui. Vorbind, astfel, despre moartea unui prieten pictor, Van Gogh scrie: « Îmi pot cu greu închipui că cei care pătrund pînă în miezul vieții și care, pe lîngă aceasta, sînt în stare să se judece pe ei înșiși ca și cum ar fi vorba de alții, și discută cu ceilalți cu degajare, ca și cum ar face-o cu ei înșiși, îmi pot eu greu închipui, o repet, că astfel de oameni pot pieri într-o bună zi »³⁶. Dar să nu uităm că, la fel ca și Luchian, Van Gogh a fost un artist pasionat, sensibil și receptiv la valorile dramatice ale socialului. Această împletire între prezența afectivă și intelectuală în problematica socială a timpului cu supraviețuirea unei concepții romantice a artistului damnat, chinuit de neînțelegerea celor mulți și puternici, este foarte caracteristică finelui de veac și misionarismului estetic derivat din conștiința alienării. Artistul care-l « inspiră pe privitor »³⁷, cu prețul unor jertfe personale de viață și energie, este un binefăcător spiritual, un eliberator și un medic; el îndeplinește o misiune, indiferent de greutățile și opozițiile mediului în care își desfășoară activitatea. În acest sens se exprimă Odilon Redon: « chiar dacă arborii

³⁴ ȘT. LUCHIAN, *Scrisoare către Cecilia*, în ȘT. LUCHIAN, *Mărturii*, București, 1966, p. 20.

³⁵ Idem, *op. cit.*, p. 55.

³⁶ VAN GOGH, *Scrisoare către sora lui*, Arles, aprilie 1888,

în *Correspondance complète de Van Gogh*, Paris, 1960, vol. III, p. 37.

³⁷ În A. MASSON, *Entretiens avec G. Charbonnier*, Paris, 1958, p. 149.

nu au coroane înalte, iar cerul este cam coborât și norii prea grei pentru visurile noastre, unii artiști au știut să pășească înainte cu energie și bărbăție, cu temeritatea unor rebeli care știu că dețin, fie și pentru o clipă, un capăt al adevăratei realități »³⁸.

Înrudirea de concepție dintre Luchian și Redon sau, poate mai precis spus, capacitatea de înțelegere a raporturilor în profunzime cu natura și realitatea face și mai vizibilă trăsătura distinctivă a ideii românești de misionarism artistic. Pentru Luchian, ca și — în aceeași perioadă — pentru Iser, Ressu, Tonitza, capacitatea de a deține « adevărata realitate » — alt mit al artei epocii — se conturează social, prin însuși felul de a porni la examinarea problemelor, condiționate, la rîndul lor, de viața mediului în care crește și se desfășoară munca artistului. Aici devine necesar să distingem între evoluția terminologiei folosite, ori de cîte ori este vorba de rolul artistului în societate, în cadrul diferitelor poziții ideologice și al diferitelor grupări și medii în care problema a fost dezbătută sau atinsă. De la nota militantă categoric — și uneori simplistă — acordată de unii publiciști din presa muncitorească noțiunii de « misiune socială » în creația artistică, noțiunea a căpătat un conținut mai complex la artiști sau la scriitori care au trăit fenomenele intens în însăși evoluția lor istorică: de pildă Gala Galaction și N. D. Cocea. Galaction, ca artist el însuși, pleacă în judecarea operei de la ideea de valoare estetică, supraordonatoare și absorbitoare a altor valori, extraestetice. Cronicile lui, de pildă cea consacrată lui Iser, sînt elocvente din acest punct de vedere. Galaction sesizează cu finețe și acuitate ceea ce este caracteristic și autentic în arta lui Iser, plecînd de la criteriul estetic în judecată — un criteriu estetic cu substrat vitalist, întîlnit frecvent în epocă, care nu pierde din vedere ideea de misionarism. Dar atunci cînd se ocupă de Băncilă, pe care-l elogiază cu generozitate, criteriul lui Galaction se acomodează notei specifice pe care această idee misionară despre rolul artistului în societate o are la Băncilă. Astfel încît înțelegem motivul pentru care în cazul respectiv, cu toată valoarea estetică mai redusă a operei, este apreciată funcția ei socială — de un anume caracter militant, recunoscut de Galaction ca necesar și util dezvoltării istorice a societății românești în momentul dat³⁹. Același lucru se întîmplă și cu gîndirea critică a lui N. D. Cocea, care funcționează aplicată concret la necesitățile culturale ale societății românești atunci cînd se ocupă de fenomenul artistic național, dar analizează în altă lumină creația artistică atunci cînd obiectul este arta străină. Observațiile lui de călătorie o dovedesc,⁴⁰ ca și întreaga dialectică a gîndirii lui. În orice caz, există o afirmație categorică în această privință: artiștii au menirea de a alcătui « o atracție intelectual-națională de erezii și de idealuri ». Consensul acesta fundamental — cu toate diferențele de nuanță sau de optică asupra ideii că rolul artistului în societate există, că el are un caracter misionar, pe arii largi, marchează cultura artistică românească în epocă, o inserează național în etapele tradiției artistice din secolul anterior și explică, în mare măsură, păstrarea aceluși profil propriu echilibrat, de atîtea ori relevat, în momentul european al celor mai năvalnice și răsturnătoare evenimente artistice.

O întîlnim cu aceeași evidență la unii din artiștii români care, în epocă, au căutat să descopere, sub diverse forme, sursele de energie spirituală și creatoare în arta primitivă, în arta populară, în substanța simbolurilor lor străvechi. Un caz foarte interesant ni-l oferă Camil Ressu. În opera lui de tinerețe, în cele mai caracteristice dintre picturile perioadei 1910 – 1920, « Țărăncile lîngă troiță », « Țărăncile din Vlaici », Țăranul la arat », « În mormîntarea la țară », « Țărănci la biserică », imaginile dobrogene cu personaje, apare nostalgia unui univers de o puritate, o simplitate primitivă, evocat de el în forme diametral opuse altor nostalgii spre naivitate, de loc rezolvate. La Ressu este neîndoielnic vorba de altă vigoare artistică decît la Verona, Ștefan Popescu, Loghi sau Strîmbu și la alții; de alt nerv în preocupările de reînnoire, de alt patos al reacției în fața ideii de disciplină academică, pe care de altfel și așa-numiții « epigoni ai lui Grigorescu » încearcă în felul lor s-o depășească. Există la Ressu și alt sistem lingvistic: arsenalul mijloacelor lui de expresie poartă semnul

³⁸ ODILON REDON, *Mărturii*, în KLAUS BERGER, *Odilon Redon...*, p. 235.

meu, București, 1955.

⁴⁰ Cf. N. D. COCEA, *Jurnal de călătorie*, București, 1911.

³⁹ Cf. GALA GALACTION, *Oameni și gînduri din timpul*

distinctiv al agresivității care indică noutatea. Totuși, căutările lui Ressu merg mai în profunzime. Pentru el nu este importantă atât ralierea la un curent, precis declarat ca atare; el însuși denumeste « cuvinte stereotipe » noțiunile « primitivism, arhaism, exotism etc. ». Importantă rămîne mai ales căutarea individuală: « cei ce nu simt tendința spre noi cercetări îmi fac impresia flașnetarilor ce masacrează totdeauna o arie dintr-o operă cu un vechi și strălucit renume. Tot pentru aceasta cred că e de preferat o formulă nouă în artă, chiar atunci cînd ar părea inferioară uneia vechi, care a izvorît din dorul continuelor cercetări, din instinctul de creație al spiritelor ». Dar căutarea aceasta inovatoare este îndreptată de Ressu către zonele energiei expresive, spre obținerea unei forțe, a unui prestigiu, dincolo de cel meșteșugăresc. « Oare e de ajuns ca să posedăm mijloace de exprimare, ca pentru aceasta să fim artiști? » — se întreabă Ressu. Felul în care selectează el valorile vechi românești și ale artei populare și care justifică încadrarea lui în direcția căutărilor primitiviste confirmă preocupări în legătură cu rolul energiei în expresia artistică, dar și orientarea socială pe care o dă acestor preocupări. « Decorațiunile și icoanele în care nu au pătruns influențele artei bizantine sînt operele capitale care vorbesc cu prisosință de individualitatea poporului românesc. Numai prin acestea se ridică și se impune, căci ele sînt oglinda sufletului lui. Trăsăturile desenului sînt unghiuloase, simple și naive, culoarea francă și sălbatică. Chipuri și imagini obscure, cu figuri aforme și nedefinite, în poza eratice, cu fețe plîngătoare și priviri ce ard de văpaia stinsă a unui cer vid, parcă ar cînta un imn *sălbatic și naiv* (subl. n.) ce face să tresară amarul suferinței în plîngeri de plăcere (. . .). Culoarea e violentă și îndrăzneț armonizată într-un amestec de reverii dulci și triste. Cele mai crude și orbitoare culori ca roș, verde și galben, ce predomină în decorațiunile românești, sînt îngrămădite de linii și forme negre, ce formează un chenar de doliu imaginilor »⁴¹. Nu am exagera prea mult dacă am considera această caracterizare ca foarte apropiată — în mod straniu — de trăsăturile dominante ale artei expresioniste pe care Ressu nu putea s-o ignore, cel puțin în variantele ei franceze, de vreme ce întoarcerea sa în țară a avut loc în 1908. De altfel, faptul că viziunea lui Ressu despre ceea ce numim noi astăzi primitivismul lui intră mai curînd în cadrul concepțiilor expresioniste o dovedește și o afirmație surprinzătoare cu privire la primitivii italieni. « Primitivii italieni, Cimabue și alții, din cauza unui desen strîns și strict au paralizat în tablourile lor elocvența reprezentării și dîndu-și socoteală de această neputință a traducerii sentimentelor, cereau literaturii să le completeze opera lor și de aceea scriau cuvinte și fraze care explicau mai bine subiectul »⁴². Elocvența este pentru Ressu un factor pozitiv al imaginii; dar nu putea fi în sens academist, ci doar ca o expresie a tensiunii și dinamicii sentimentului și mijloacelor de expresie. Avem aici un exemplu al acelei fluctuații terminologice care, fie prin supraviețuirea cronologică a unui termen, dincolo de realitatea care l-a generat, fie prin insuficiența lui adaptare la un context cultural dat, poate duce la confuzii teoretice și erori istorice. Este neîndoielnic că Ressu acordă tensiunii psihice un rol de seamă, chiar dacă nu o denumeste precis astfel. Îl acordă și efectului psihologic al operei de artă — mijloc de a exprima « un simțămînt puternic ». Preocupările acestea nu sînt străine de faptul că Ressu era prieten cu medicul psihiatru și critic de artă Nicolae Vaschide pe care-l frecventa.

La Cecilia Cuțescu-Stork, aflată și ea în toiul dezbaterilor teoretice din presa epocii, atracția pentru izvoarele de reînnoire spirituală și estetică ale diferitelor forme de expresie primitivă — etnologic și geografic primitivă sau primitivă numai prin relație și comparație — este fără încetare însoțită de un soi de « sub-conștiință » socială, care adeseori răzbate energic și limpede la suprafață, alături își păstrează calitatea de acompaniament; dar de lipsit nu lipsește niciodată. Începînd cu puternica impresie pe care i-a făcut-o la expoziția din 1900 la Paris « exotismul » pavilioanelor coloniilor⁴³, pînă la declarațiile pasionate cuprinse în scrisorile adresate în 1909 din Paris lui Fritz Storck, întreaga ei experiență

⁴¹ CAMIL RESSU, *Despre artă și artiști*, în *Viața socială*, 1910, nr. 9, octombrie, p. 153—161. Și apud TH. ENESCU, *Camil Ressu*, București, 1958, p. 29.

⁴² CAMIL RESSU, *Mărturii despre artă*, București, 1965, p. 112.

⁴³ CECILIA CUȚESCU-STORCK, *Fresca unei vieți*, București, 1944, p. 106.

intelectuală și afectivă, maturizarea conștiinței artistice stau sub dublul semn al problemei de a găsi un limbaj al formelor original și înprospătat și al celei de a acționa social. Vorbind despre întâlnirea ei cu Brâncuși, pictorița îi scrie lui F. Storck: « Trebuie să-ți mai spun că așară, sculptorul Brâncuși a fost pe la mine. Era slăbit după boală și avea un cap de apostol cu trăsături simple și largi, încadrate de o barbă stufoasă neagră și un păr puțin zbîrlit. Avea o expresie de bunătate, la care din cînd în cînd se adăugau scînteierile unei firi primitive neperversitate de civilizație, fără falsități sau convenții. Ce frumos bust ai putea face tu după el, o sculptură în piatră colorată sau în lemn închis. Ar trebui să apară ca o operă arhaică sau ca una din statuile lapidare ale Evului Mediu, în felul Madonelor și al Îngerului Gabriel, din muzeul de la Orvieto, să-i redai numai trăsăturile esențiale ca să subliniezi expresia. Rîndul trecut cînd am fost în atelierul lui, l-am găsit lucrînd capete cu formele simplificate pînă la sinteză. Atelierul și lucrările lui îmi plăceau și îmi păreau atît de bizare, încît mă credeam cu cîteva secole înapoi, într-un laborator de alchimiști. Pretutindeni obiecte originale (...) și în sfîrșit sculpturi în care, urmărind cu îndîrjire o sinteză, lăsa de o parte orice amănunte realiste, căutînd să mențină intactă măreția lor.

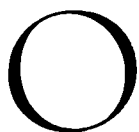
Trebuie să-ți mai spui că am fost împreună cu el la Muzeul Guimet și am văzut cîteva statuete reprezentînd pe Buda și acele faimoase estampe japoneze de care auzisem vorbindu-se și care îi plăceau lui Whistler. E o plăcere să ascuți reflecțiile interesante și neașteptate ale lui Brâncuși (...) Din vorbă în vorbă cu Brâncuși, nu știu cum am luat în discuție statuile egiptene de la Luvru. Ne luam înainte unul altuia pentru a găsi expresiile mai nimerite de nețărmurită admirație față de monumentalitatea, puterea de abstractizare și de sinteză, care le caracterizează în simplitatea lor » ⁴⁴. Se află grupate în aceste considerații preocupări legate de unele din principalele direcții estetice ale epocii. Cecilia Cuțescu-Storck accentuează faptul că le cuprinde într-un cadru mai larg. « Nu poate nimeni rezista chemărilor vremii. Urmăm fără voie imboldul către progres, în aceste timpuri de mari înfăptuiri, la răspîntia de gîndire a celor două veacuri, cînd spiritul uman se avîntă în toate domeniile creatoare. Trăim într-o epocă uluitoare de cercetări, descoperiri și răsturnări de valori, pentru a găsi tipare noi de construcție socială, forme de gîndiri științifice, filozofice, chiar și metafizice, care au schimbat complet și felul nostru de trai. În sfîrșit, ne găsim într-o epocă dominată de mașinism, care răstoarnă noțiunile de timp și spațiu și în care, deși materialicește ne înlesnește un trai mai simplu și ușor, viața rămîne rece și fără suflet. Alergăm către o spiritualitate nouă, alta decît cea a religiei, către o *valoare* în care misticismul să nu întunece rațiunea. Mai accentuat ca oricînd sîntem împinși a ne pune întrebările chinuitoare ale conștiinței asupra problemei existenței, care ne destramă sufletele în scepticism sau negațiune. Tot în această epocă s-au dat la iveală nemulțumirile îngrămădite de secole și toate durerile sufletului omenesc s-au răscolit și-și cer ziua socotelilor » ⁴⁵.

Am parcurs aici doar cîteva din contribuțiile menite să reliefeze concepțiile românești dominante în problema rolului artistului în cultura de la începutul veacului, sensul deplin al acestor contribuții putînd fi înțeles însă numai în contextul întregului ansamblu de raporturi între ideile estetice dominante în Europa și arta românească la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 201–204.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 217–218.

de JUTTA HAMMER



Orice operă a unui mare artist ne spune ceva despre eul creatorului ei. Felul în care un artist concepe și reprezintă un obiect exprimă propria lui concepție și experiență senzorială despre lume. Nu numai invizibilul sufletesc, ci chiar și structura corporală își pune amprenta, conștient sau inconștient, asupra universului formal al operei de artă. De la Leonardo da Vinci și pînă astăzi acest aspect fizionomico-stilistic al artelor plastice constituie obiectul cercetărilor psihologiei artei¹. Proiecția fizică și psihică a personalității artistului în obiectele imaginilor sale artistice, în forma și structura picturii sale, creează trăsăturile personale, stilul individual. În Renaștere, secolul emancipării sociale a artistului, a fost formulată pentru prima dată teoria după care fiecare pictor s-ar picta mereu pe sine². Chiar și Michelangelo recunoaște într-un sonet: « Mereu par a da formă mie însumi, crezînd chiar că dau formă lor »³. Artistul însuși este măsura pentru figurile imaginilor sale. Nu întotdeauna caracterul autoportretistic al artei, dătător de formă, este clar vizibil. În arta abstractă această problemă psihologică a autoportretizării este și mai greu sesizabilă. Mai puțin trăsăturile statice, corporale decît caracteristicile psihice își pun amprenta asupra imaginii, ca de exemplu în alegerea culorilor ; autoportretisticul rămîne vizibil în ritmul imaginii și în proporții.

În autoportret, artistul își exprimă propriul eu, în modul cel mai nemijlocit. Artistul însuși ca subiect al tabloului reprezintă în categoria portretului cea mai înaltă treaptă a dezvoltării subiective. Pentru a realiza un autoportret nu este suficientă prezența persoanei, trebuie să existe în primul rînd o stare de spirit anumită, necesitatea interpretării de sine, a interogării despre propria valoare și poziție în societate. Procesul psihologic al auto-cercetării, dialogul cu sine și cu lumea, cu forțele talentului propriu și ale mediului, dorința detașării de propriul eu creează condiția unei distanțări obiective, în care imaginea rămîne față în față cu creatorul ei. Această dedublare și scindare a personalității, obiectivarea conștiinței subiective a valorii și a lumii se dezvoltă o dată cu evoluția conștiinței a individului⁴. Omul evului mediu creștin nu avea conștiința de sine, care include și conștiința propriei corporalități terestre ; încă de atunci întîlnim autoportrete, care rămîn însă întot-

¹ G. F. HARTLAUB sintetizează rezultatele cercetărilor asupra acestei probleme în articolul său *Das Selbstbildnerische in der Kunstgeschichte*, în *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, vol. IX, anul 1955, Berlin, 1955, p. 97—124. Trebuie amintită o expoziție din anul 1929 la « Städtische Kunsthalle », Mannheim, sub titlul *Gestalt und Gestaltung: Man malt, wie man aussieht*.

² LEONARDO DA VINCI, în *Carte despre pictură*, privește

autoportretizarea ca un « păcat original » : « Fiecare parte a ta, care este bună și jalnică, se va arăta în parte în figurile tale » (G. F. HARTLAUB, *op. cit.*, p. 100).

³ *Ibidem*, p. 110.

⁴ A se vedea DIETHE SCHMIDT, *Ich war — ich bin — ich werde sein. Selbstbildnisse deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts*, Berlin, 1968.

de la subordonare unei scene religioase⁵. Eul conștient de propria-i poziție este un rezultat al epocii burgheze, care desprinde și eliberează omul din constrângerile feudale și religioase. « În locul conținuturilor unitare colective apare propria mărturie a vieții și trăirii personale »⁶. Dar, o dată cu Renașterea, omul care s-a trezit stăpîn pe sine, omul cercetător, care aspiră, care rătăcește, omul faustic, devine în firea și esența lui tot mai lipsit de certitudine. Obsedanta întrebare asupra dedesubturilor, începînd cu cea auto-eliberare din constrângerile medievale, pe care și-o pune mereu individul singular și care la începutul secolului nostru și-a găsit în psihanaliză, prin Sigmund Freud, îndreptățirea științifică, străbate ca un fir conducător istoria autoportretului. « Analizîndu-se pe sine, întrebîndu-se și transpunîndu-se în imagine, el (artistul – J. H.) se afla în eterna căutare a acelei totalități a umanului, care îi era sustrasă de societatea împărțită în clase și de alienarea pe care o provoacă »⁷. În secolul al XX-lea, la artiștii modernismului burghez, acest conflict personal, condiționat social, este accentuat la maximum. Înstrăinarea de societate, așteptarea plină de teamă a viitorului îi silește la un examen lăuntric de sine. Ei se văd mistuiți de emoții, își descojesc propriul eu pentru a cunoaște simbul⁸. Autoportretul nu reflectă doar trăsăturile cele mai personale, mai individuale și prin ele – în expresia cea mai desăvîrșită – propria identificare cu omenirea, ritmul oricărei vieți omenești și posibilitățile de autorealizare ale omului în sine; el este în același timp un document social-psihologic al poziției sociale a artistului în epocă și expresia confruntării cu ea.

Nu orice autoportret este un « document uman », o mărturie despre sine. Deseori artistul se alege pe sine ca model din sărăcie sau comoditate, dar mai ales pentru exercițiu. « Oglinda este dascălul nostru ! » spune deja Leonardo da Vinci⁹. Chipul propriu slujește unor scopuri artistice, pentru a studia tipuri de reprezentare și forme de exprimare ale stărilor sufletești, pe care artistul intenționează să le arate la un alt model sau într-o imagine scenică¹⁰.

Autoportretul ca exercițiu nu cuprinde decît exteriorul obiectului; el determină în foarte mică măsură conținutul și expresia imaginii. Căci privitorul vede în fiecare autoportret o automărturie, dezvăluirea unui monolog intim, un fel de autobiografie.

Autoportretul, confruntarea cu propriul chip, este un act de autocercetare și auto-comunicare. Interogarea plină de neliniște a ființei proprii este motivul de bază al reprezentării de sine. Secole de-a rîndul artiștii chestionau oglinda și se întrebau: « Cum și cine sînt eu ? ». Pe Ernst Beckmann, de exemplu, necesitatea de a se investiga aproape l-a copleșit. În 1940 el scria: « Toată viața am încercat să devin un fel de « eu însumi » »¹¹. Autointerogarea și autoanaliza cu ajutorul oglinzii este rezultatul nevoii de a pipăi contururile irevocabil trasate ale vieții, de a interpreta urmele vieții în peisajul propriului chip. Înțelegerea felurilor trăsături ale vieții și evoluției aparente pe chipul propriu nu este epuizată prin reflectarea lor de către autoportret. Pe de o parte autoportretul este un act de autoeliberare, rezolvarea unui imperativ sufletesc care, în căutarea febrilă după sensul și esența propriului eu, îl face pe artist să se simtă atras de oglindă, dar pe de altă parte atenu-

⁵ A se vedea p. 268 și JUTTA HAMMER, *Das szenisch gebundene Selbstporträt in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, în *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena*, Seria de științe sociale și lingvistice, nr. 1, anul 18, 1969, p. 123–131.

⁶ DIETHER SCHMIDT, *op. cit.*, p. 11.

⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁸ A se vedea ilustrații la DIETHER SCHMIDT, *op. cit.*; alte exemple și expuneri la K. F. ERTEL, *Deutsche Künstler des 20. Jahrhunderts in Selbstdarstellungen*, Frankfurt/M., 1963.

⁹ LUDWIG GOLDSCHNEIDER, *500 Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart*, Viena, 1936, p. 5.

¹⁰ De exemplu Rembrandt, în căutarea ființei contradictorii a omului, a creat numeroase studii fizionomice după

propriul său chip. Chiar și portretul bătrînului rîzînd, cu căciula mică, a fost dezvoltat dintr-un studiu de expresie abstractizat, intensificîndu-l prin raportarea directă la propriul caracter. După Stechow, Rembrandt ar fi reprezentat în autoportretul din 1665 pe filozoful Democrit rîzînd. A se vedea și KURT BAUCH, *Rembrandt. Gemälde*, Berlin, 1966, nota p. 20.

¹¹ MANUEL GASSER, *Das Selbstbildnis*, Zürich, 1961, p. 279. Interesantă este și nota de jurnal a lui Pallady din 12 septembrie 1941: « ... în lumea oglinzilor pe care le cercetăm cu neliniște și îngrijorare ... cînd vrem să ne informăm, fără să ne temem de adevărul brutal în fața căruia zadarnic zîmbim și pozăm ... Adevărul e acolo, reflectîndu-ne imaginea fără complezențe » (THEODOR PALLADY, *Jurnal*, București, 1966, p. 75–76).

area și clarificarea acestui conflict prin obiectivarea lui în imagine nu reprezintă decât un aspect al efectului ei asupra artistului ¹². În cunoașterea critică de sine se găsesc în același timp rădăcinile autoeducării, ale transformării continue a personalității, ale autorealizării. Într-un sens asemănător, Van Gogh vorbește la sfârșitul secolului trecut de «lărgirea personalității» prin autoportret, datorită căruia personalitatea «se desfășoară pe sine, se realizează pe sine» ¹³.

Impulsul interior, care stă la baza alegerii autoportretului ca mod de a referi asupra propriei vieți psiho-fizice a artistului, poate fi înțeles și ca un instinct al acestuia de a se spovedi și a critica eul său. Astfel, Käthe Kollwitz — paralel cu afirmarea poziției ei sociale — a dezvăluit neîntrerupt, fără să se cruțe și eliminând orice sentimentalism, și clipele de căutare, de înăbușire, de amărăciune, de oboseală și de rămânere pe loc intervenite în evoluția ei, spre a le depăși ¹⁴. Dacă critica, exprimată pictural, a propriei persoane și poziții, este lipsită de iluzii, de orice mistificare, atunci caracterul exclusiv (prin limitare la sine) al reflectării este depășit mai ușor. Căci ascuțimea critică a observației este destinată în aceeași măsură mediului înconjurător ca și propriului eu. Ea dă măsura confruntării critice a pictorului cu societatea care-l înconjură. Fața severă a lui Pallady, cu ochii unui judecător intolerant, neînduplecat, nu este îndreptată numai spre el însuși, ci cu aceeași ascuțime și spre privitor ¹⁵. Spiritul critic cu care se observă Luchian, lupta cu sine însuși și cu incapacitatea propriului trup, vizibile în autoportretele sale, nu sînt doar expresia unui monolog interior care clamează în favoarea conservării de sine, ci în același timp un act de acuzare împotriva societății care i-a împiedicat pe el și pe confrății săi de suferință în propria lor dezvoltare.

Pe lângă cunoașterea și critica de sine, un alt motiv al autoreprezentării îl constituie mărturia de sine a artistului, apărarea poziției sale. Atîta timp cît artistul se simte în acord cu societatea și se vede recunoscut de către ea, el nu are nevoie nici să se apere, nici să confere importanță și strălucire acelui eu neînțeles, reflectabil în imagine. Autoportretele acestor artiști vor însemna de la sine înțeles niște reprezentări neprotestatate. Dar într-o societate ostilă artei, motivul și scopul autoportretizării nu rămîne la această reprezentare liberă și la proclamația mîndră: priviți, acesta sînt eu, pictorul! Ea devine o autoapărare disperată a artistului. Astfel, de fiecare dată, autoportretele lui Van Gogh sînt în același timp autoanaliză și autoafirmare, documente ale eului său ca om și ca artist, conștient de izolarea lui față de societate. Cel izolat, cel exclus se apără pe sine și apără arta împotriva clasei dominante inumane, ostile artei ¹⁶. Însuși Rembrandt, în urma ruinării lui financiare în anii de după moartea Saskiei și în urma unor insuccese profesionale, este nevoit, ca artist, să se apere. După excesele și manifestările sale pline de mîndrie din perioada de glorie, în care părea aproape împăcat cu societatea, acum se simte exclus și începe să înțeleagă problematica propriei sale situații sociale ¹⁷. Chiar și autoportretele lui Luchian sînt afirmări de sine, în condițiile mizeriei situației sale.

Cîteodată artiștii creează autoportrete și din nevoia de a lua o poziție anumită față de sine și față de societate. Multe autoportrete ale artiștilor germani din timpul fascismului sînt mărturia obligației neînduplecate pe care și-au impus-o singuri de a rămîne fermi în rezistența față de un regim inuman. Analizîndu-și chipul, ei căutau neconținut să se controleze, să se verifice și să capete forțe noi. Astfel ar fi Hans Grundig, Alfred Frank, Otto Nagel, Fritz Schulze, Curt Querner ș.a. ¹⁸. Și Käthe Kollwitz, în succesiunea autoportretelor ei, pare să răspundă de fiecare dată acelei angajări față de sine, din tinerețe, de a întoarce spatele burgheziei liberale din care provenea și de a opta pentru unul din

¹² A se vedea WILHELM WAETZOLD, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig, 1908, p. 340.

¹³ K. F. ERTEL, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴ A se vedea OTTO NAGEL, *Die Selbstbildnisse der Käthe Kollwitz*, Berlin, 1965.

¹⁵ A se vedea H. BLAZIAN, *Pallady*, București, 1958, p. 30—31, și mai ales RAOUL ȘORBAN, *Pallady*, București, 1968, p. 52—54.

¹⁶ A se vedea FRITZ ERPEL, *Die Selbstbildnisse Vincent van Goghs*, Berlin, 1964, p. 16.

¹⁷ E vorba de autoportretele de prin 1650 și cele din anii următori. A se vedea și KURT BAUCH, *op. cit.* A se vedea și FRITZ ERPEL, *Die Selbstbildnisse Rembrandts*, Berlin, 1967, p. 18.

¹⁸ A se vedea DIETHER SCHMIDT, *op. cit.*, p. 78 și partea de ilustrații.



Fig. 1. — Camil Ressu, Autoportret, 1941.

marile fronturi ale luptei de clasă¹⁹. Autoportretele lui Luchian, mai ales acel programatic *Un zugrav*, sînt hotărîri eroice de a învinge durerea, de a smulge corpului, în ciuda împrejurărilor tragice, concentrarea fizică și sufletească necesară actului de creație.

Posibilitățile pictorului de a exprima într-un autoportret rezultatele cunoașterii de sine sînt îngrădite de barierele impuse percepției aspectului său exterior. Artistul nu poate vedea decît fragmente ale propriei sale persoane, fără cap. Imaginea aparenței integrale a eului său, el nu o cucește decît prin confruntări cu oglinda, care au cusurul că artistul nu se poate vedea decît în situația ogîndirii. « Fața nu este terenul multiplelor emoții sufletești », ci artistul « face o față. . . Expresia rezultată din efortul de observare se suprapune expresiei trăirii interioare »²⁰. Astfel anumite trăsături psihologice și fizionomice, precum și hotarele reprezentării autoportretistice pot fi reduse la crearea tabloului după imaginea din ogîndă. Să comparăm autoportretul lui Luchian cu portretul aceluiași pictat de Ressu²¹. Tensiunea trăsăturilor, privirea ageră din autoportret, care fixează și observă, cedează locul în tabloul lui Ressu unei priviri liniștite, destinsă. Artistul nu se mai privește,

cercetîndu-se pe sine cu fața concentrată la maximum, el se lasă observat. Ochii lui se îndreaptă mai mult spre interior și devin semnele unei anumite stări sufletești. Privirea specifică dintr-un autoportret²², pictată prin intermediul ogînzii, poate fi recunoscută relativ ușor, deoarece expresia ochilor diferă. Ochiul care observă are o deschidere mai mare, cel în repaos are o deschidere obișnuită. Această privire nu se explică numai prin atenția critică proprie artistului în clipa autoportretizării, ci și prin obișnuința ochiului de pictor de a observa cu agerime, de a scruta lucrurile folosind neconștient toate posibilitățile ochiului. Dacă artistul se pictează din imaginație, ceea ce se întîmplă mai ales cînd autoportretele sale sînt frecvente și cînd propriile trăsături au devenit deja niște forme fixe ale memoriei, atunci ochii săi apar de obicei accentuați în mod egal²³.

Limitele autocaracterizării rezidă însă și în limitele posibilităților de autoobservare și autoapreciere în general. Orice autoobservare cere capacitatea de autoobiectivare. Capacitatea de autocunoaștere nu este însă dependentă numai de gradul de obiectivitate, ci și de gradul experienței de viață și al cunoașterii de sine, de capacitatea de comparație cu lumea înconjurătoare. Autoobservarea ascunde în ea și pericolul înșelării de sine. « Între conștiința omului și firea sa adevărată se pot interpune închipuirea lui despre sine sau imaginea care s-a format în mintea semenilor săi și pe care aceștia i-o transmit și uneori i-o impun »²⁴. Constatarea obiectivă a propriilor coordonate fizice și psihice, luciditatea întîlnirii cu eul său sînt hărăzite în primul rînd acelor artiști care în redarea plastică a realității în general se situează pe o poziție obiectivă față de lucruri. Să ne gîndim la Camil Ressu, ale cărui portrete, sobre, ferm conturate, redau cu exactitate științifică realitatea fizică și psihică a celui portretizat. În literatură se vorbește de « Ichkünstler » (artiști subiectivi) și de « Sachkünstler » (artiști obiectivi)²⁵. Dacă în reprezentarea realității obiective cei dintîi (Ichkünst-

¹⁹ *Ibidem*, p. 22.

²⁰ W. WAETZOLDT, *op. cit.*, p. 331. Aici apar și alte detalii în legătură cu limitele autoreprezentării.

²¹ Camil Ressu, *Portretul pictorului Ștefan Luchian*, nedatat (1912), și Ștefan Luchian, *Autoportret* (1910).

²² A se vedea W. WAETZOLDT, *op. cit.*, p. 333—336 și MANUEL GASSER, *op. cit.*, p. 48.

²³ În acest caz e deseori greu de stabilit dacă e vorba de un autoportret sau nu. « Dacă artistul vrea să dea o înfățișare

« sinonimă », el trebuie să picteze imaginea ogîndită dintr-o a doua ogîndă » (K. F. ERTEL, *op. cit.*, p. 35).

²⁴ TUDOR VIANU, Corneliu Baba, București, 1964, p. 8.

²⁵ Astfel Waetzoldt îi consideră, de exemplu, pe Holbein, Velasquez și Rembrandt « Sachkünstler » (artiști ai obiectelor), iar pe Rubens și Dürer « Ichkünstler » (artiști ai eului), care « se introduc în mod secret în asemănarea modelelor lor » (W. WAETZOLDT, *op. cit.*, p. 323).

ler), care reacționează subiectiv, sînt inferiori « artiștilor obiectivi » (Sachkünstler), ei îi depășesc pe aceștia prin puterea de a face vizibilă propria reprezentare ideală.

O aspirație a artiștilor Renașterii italiene a fost de a găsi un mod pentru a ajunge de la individual la ideal, la perfect. Sforțările teoretice pentru a stabili canoane de frumusețe — începute de Leonardo da Vinci — rezultă probabil din faptul că artiștii concepeau pînă și propriul lor aspect exterior ca ceva capabil de amplificare și de modelare în sensul unui ideal al armoniei trupești a omului²⁶. În autoportretul lui de la München, Dürer merge atît de departe, încît împrumută trăsăturile sale « chipului Mîntuitorului ». « Omul ca centru al pămîntului ordonat din nou » nu se vede pe sine așa cum este, ci așa cum ar fi vrut să fie »²⁷. Acest proces de transformare (Umfühlungsprozess) depășește deseori posibilitatea de a atinge în realitate idealul visat. Astfel, Botticelli s-a înfățișat în tablourile sale ca pe un tînăr florentin cu putere de viață, cînd în realitate a fost un om mic de statură, bolnăvicios și nevoit la bătrînețe să umble în cîrje²⁸. Autocaracterizarea în portret poate fi limitată și prin norme și reprezentări convenționale, dictate de societate, care-l constrîng pe artist să se îndepărteze de la redarea obiectivă a propriului eu. În timpul lui Ludovic al XIV-lea, artiștii recunoscuți de societate au redat eul propriu cu o monotonie decorativă, șlefuit și strîns într-o schemă formală. Corectarea propriului eu în imaginea dorită sau într-o imagine ideală presupune un spirit autocritic just, dar a aprecia în ce măsură artistul reușea să se vadă pe sine în mod obiectiv într-un anumit fel, deci în ce măsură acel « a fi altfel » era conștient sau inconștient — cu alte cuvinte a aprecia limitele autocunoașterii — este aproape imposibil.

Alături de manifestarea propriului eu într-o imagine ideală mai există transformarea metaforică a propriului eu în simbol. De la Gauguin cunoaștem, de exemplu, un *Autoportret cu aureolă* sau *Autoportret ca Isus pe Muntele Măslinilor*²⁹, în care artistul interpretează în mod figurat propriul său « drum al Patimilor ». El reprezintă destinul tragic al artistului, care « pierde sub loviturile lumii »³⁰, fiindcă aceasta nu înțelege misiunea lui. Sau E. Ludwig Kirchner, care într-un autoportret vizionar din 1915 se pictează ca soldat schilodit, cu un ciot sîngerînd — ceea ce din punct de vedere fizic n-a corespuns niciodată realității — pentru a exprima ideea că războiul schilodește omenirea și groaza îi paralizază mîinile³¹. Tendința spre o autoreprezentare metaforică ni-l prezintă pe artistul secolului al XX-lea în ipostaza de emigrant, de fugar, de naufragiat și în ultimă instanță de arlechin, deoarece propriul eu îi apare lipsit de certitudini³². Autoreprezentarea simbolică presupune și ea capacitatea unei cunoașteri de sine critice, dar caracterul de autoportret se păstrează doar în cazul în care portretul mai poate fi recunoscut în imaginea reprezentată. Autocaracterizarea lui Klee printr-o coajă, în care el stă « ca într-o nucă », deoarece



Fig. 2. — Sandro Botticelli, Adorarea magilor, detaliu, 1475 (aproximativ).

²⁶ A se vedea și W. WAETZOLDT, *op. cit.*, p. 327.

²⁷ HEINRICH NEUMAYER, *Zeit und Bildnis. Das Antlitz der Zeit im Antlitz des Menschen*, München, 1959, p. 10. E vorba de autoportretul lui Dürer cu haina de blană (1500) (München, Bayrische Staatsgemäldegalerie).

²⁸ E vorba de autoreprezentările lui Botticelli într-o dependență scenică, în « asistență ». A se vedea reproduceri și explicații la ERNST BENKARD, *Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts*, Berlin, 1927; G. F. HARTLAUB, *op. cit.*, p. 102, îl dă ca exemplu pe Botticelli, ale cărui figuri poartă trăsături de autoportret — deci sînt bolnăvicioase și palide —, pe cînd el se înalță ca un fel de « contra-ideal ».

²⁹ *Autoportret cu aureolă* (1889), *Autoportret ca Isus la muntele de măslini* (1889). Reproduse și explicații la KUNO MITTELSTÄDT, *Die Selbstbildnisse Paul Gauguins*, Berlin, 1966. Despre problema dependenței scenice și a portretului-simbol, a se vedea mai jos, p. 267.

³⁰ KUNO MITTELSTÄDT, *op. cit.*, p. 15.

³¹ E. L. Kirchner, *Autoportret ca soldat* (1915).

³² În discuțiile de la Darmstadt, *Das Menschenbild in unserer Zeit*, Darmstadt, 1951, aceste creații simbolice sînt considerate « imagini mărețe ale ființei umane în incertitudinea sa, ca oameni « între cer și pămînt » (p. 49). A se vedea text și reproduceri la DIETHE SCHMIDT, *op. cit.*



Fig. 4. — Lyonel Feininger, Autoportret, 1915.

în fața societății burgheze are nevoie de o « coajă » proteitoare³³, rămîne un simbol general. Ca portret îi lipsește determinarea fizică.

Satirizarea și caricaturizarea propriului eu pot fi și ele privite ca rezultat al simțului autocritic. W. Waetzoldt nu vede în ele decît « plăcerea unora de a fi altfel, care-și găsește satisfacția în extrema idealului: în caricatură »³⁴. G. F. Hartlaub explică caricatura ca o « combinare jucăușă a posibilităților nerealizate ale naturii creatoare »³⁵. Dar caricatura nu este o a doua față, adăugată; în ea sînt accentuate trăsături pregnante ale caracterului, existente în realitate. În autoportret ea cuprinde, începînd cu constatarea lucidă, toată gama de la ironia zîmbitoare, blîndă, pînă la cea rea, sarcastică și pînă la autoînjosire. Astfel, în auto-caricaturile sale, Steriadi nu-și vede propriile slăbiciuni cu satiră biciuitoare, ci cu ironie zîmbitoare³⁶. Toulouse-Lautrec, în schimb, își batjocorește cu dispreț și în același timp cu durere trupul schilodit³⁷. Ironia îndreptată împotriva propriului eu nu poate fi identificată întotdeauna cu autocaricatura. Pe cînd cea din urmă este dezvoltată mai ales din trăsături de caracter exterioare, prima provine dintr-o dorință complicată a conținutului, deseori codificată, care nu

e legată de exagerarea peste măsură a unor date exterioare. Cînd Beckmann și Dix se ironizează pe ei înșiși ca « burghezi linși » în frac și pantofi de lac, noi nu putem vedea în aceasta automărturie ironică decît după cunoașterea operei lor artistice și a timpului lor³⁸. Și autoportretul lui Feininger din 1915, în care pictorul redă figura lui spirituală, distinsă, printr-un trup robust, de boxer, nu poate fi înțeles ca o autoironie, decît dacă se cunoaște firea lui zbuciumată și visul lui de neîmplinit al unei personalități unilaterale³⁹. Klee denumea autoironia artistică « suferința intelectualilor »⁴⁰. Șovăind în judecarea unei societăți contradictorii, critica lor și înțelegerea mediului înconjurător se întoarce pînă la urmă asupra lor înșiși. « Căci greșeli, care sînt ridiculizate, trebuie cîtuși de puțin să ne aparțină și nouă »⁴¹. Astfel Dix și Beckmann se autoironizează travestiți în directori de circ și în manageri ai nebunului teatru al lumii secolului al XX-lea, pe scena căruia, cu toată aversiunea lor, joacă și ei⁴².

Posibilitățile obiective de evaluare a propriului eu sînt deseori condiționate și de vîrstă. Portretele de bătrînețe ale marilor maeștri apar mai veridice decît cele din anii tinereții. Nu cunoaștem portrete din tinerețea lui Leonardo da Vinci și Tițian; și nu le simțim lipsa, căci imaginea bărbatului îmbătrînit ne apare în liniștea sa statuară ca o sinteză a întregii vieți⁴³. Și portretul de bătrînețe al lui Goya, făcut la aproape 70 ani, ne face să credem că artistul n-a vrut să rețină doar o anumită stare a existenței sale fizice, ci chiar suma întregii

³³ Klee spunea în 1905: « Dacă ar trebui să pictez un autoportret adevărat întru totul, nu s-ar vedea decît o coajă curioasă. Și înăuntrul, și ar trebui explicat fiecare, stau eu, întocmai ca nucleul într-o nucă. Această operă s-ar putea numi alegoria acoperirii cu o coajă (Überkrustung) » (DIETHER SCHMIDT, *op. cit.*, p. 12).

³⁴ W. WAETZOLDT, *op. cit.*, p. 328.

³⁵ G. F. HARTLAUB, *op. cit.*, p. 115.

³⁶ A se vedea G. OPRESCU, *Jean Al. Steriadi desenator*, București, 1961, p. 13.

³⁷ A se vedea și W. WAETZOLDT, *op. cit.*, p. 329. El atrage atenția și asupra autoironizării lui Beardsley.

³⁸ Max Beckmann, *Autoportret în smoking* (1927); Otto Dix, *Autoportret cu soția*.

³⁹ Diether Schmidt denumesc acest autoportret un « autoportret indirect, care arată cum eul care apare în fața noastră nu există, fiind o definiție negativă, al cărei pozitiv nu se desprinde decît din opera obiectivă » (*op. cit.*, p. 39).

⁴⁰ *Ibidem*, p. 12.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² De exemplu, Otto Dix în tabloul *Către frumusețe* (1922) și Beckmann în numeroasele sale tablouri de « carnaval » și « acrobați ». A se vedea reproduceri la GÜNTHER BUSCH, *Max Beckmann*, München, 1960.

⁴³ Tițian, *Autoportret*, nedatat, Staatliche Museen Berlin; Tițian, *Autoportret în profil* (1562), Prado, Madrid; Leonardo da Vinci, *Autoportret*, sanguină, nedatat, biblioteka din Torino. A se vedea W. WAETZOLDT, *op. cit.*, p. 351—360.



Fig. 3. -- Paul Gauguin, Isus pe Muntele Măslinilor (autoportret), 1889.



Fig. 8. Ludwig Meidner, Pierdutul (Eu și orașul), 1913.

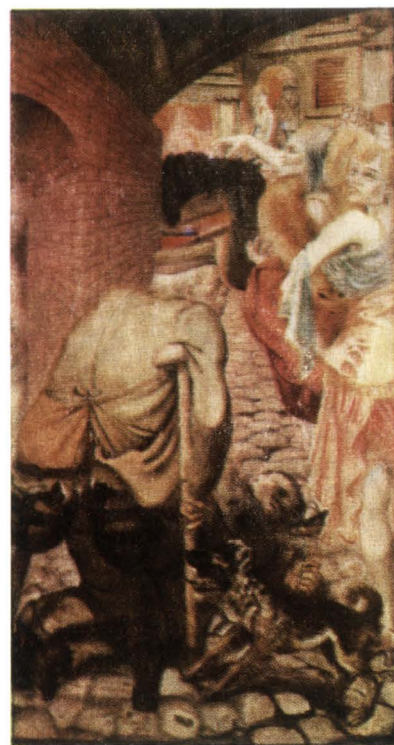


Fig. 10. -- Otto Dix, Metropolă, triptic, detaliu, 1927-1928.

sale personalități⁴⁴. Vorbind despre autoportretele sale, pictate de asemenea în anii tîrzii și la mari intervale de timp, Șirato spunea că un « portret nu trebuie să fie o înregistrare plastică, de moment, ci o sinteză, o imagine constantă »⁴⁵. Autoportretele de tinerețe sînt descori dominate de nerăbdarea față de sine însuși. Ritmul voinței, graba trăirii împiedică o pătrundere adîncă în propriul eu. Momentul este reținut, și nu suma celor trăite pînă atunci. De o valoare unică este autoportretul lui Ingres la 24 ani, pe care artistul, de-a lungul întregii sale vieții, l-a tot schimbat și corectat. Portretul autentic de tinerețe este umbrat de imaginea pe care artistul – datorită experienței sale mature – și-a format-o despre propria lui apariție din tinerețe⁴⁶. De la mulți artiști cunoaștem serii de autoportrete care dovedesc posibilitățile și felul propriei lor transformări. Ei au căutat să corecteze, să anuleze sau să lărgască impresia operei timpurii prin cea tîrzie și să atesteze astfel prin imagine o schimbare sau o transformare a eului lor fizic sau spiritual, survenită între timp. Cunoașterea de sine și capacitatea de obiectivare au crescut o dată cu realizarea lor înșiși și cu experiența de viață.

Cum se reprezintă artistul în imagine? În cele ce urmează ne vom limita la reprezentarea în portretul individual. Renunțăm în mod voit la autoportretul din portretul dublu și portretul de grup, în care sînt incluși soția, prietenul, mecena sau modelul, familia, cercul de prieteni sau un grup de artiști, și în ultimă instanță și interiorul – atelierul –, datorită abundenței materialului și a posibilităților limitate ale acestui studiu.

Modul de reprezentare cu tradiția cea mai bogată, răspîndit începînd de la Renașterea de-a lungul tuturor secolelor, este reprezentarea pictorului cu insignele meseriei sale: cu pensula și paleta. Antichitatea – egiptenii, grecii și romanii – l-a considerat pe pictor un meseriaș, nedemn de a fi reprezentat⁴⁷. Chiar și în evul mediu personalitatea artistică era socotită inferioară operei, căci ea nu putea pretinde ca « apariția corporală, personală » să găsească « viața eternă neschimbată în imagine »⁴⁸. Refugiul era în figurația scenică și în apariția propriului eu într-un alt rol⁴⁹. Călugării creatori ai miniaturilor carolingiene, otoniene și salice au îndrăznit să se înfățișeze ca artiști, nedeghizați, închinînd opera lor prețioasă lui Dumnezeu sau unui sfînt, dar renunțînd la redarea trăsăturilor lor individuale⁵⁰. Ei rămîn un simbol al meseriei lor. Primul artist care se prezintă ca autor al operei sale și iese din anonimatul figuranței scenice este Fra Filippo Lippi, în tabloul *Încoronarea Mariei*⁵¹. El nu se mulțumește a fi un participant anonim al acțiunii, ci ține în mînă o panglică cu semețele cuvinte « is perfecit opus », prin care își proclamă meseria și abilitatea artistică. Pictorul și-a semnat opera cu propria-i imagine⁵². Și de la Benozzo Gozzoli cunoaștem un astfel de autoportret, ca semnătură a operei⁵³. Dürer a semnat și el patru din tablourile sale scenice sub forma unor autoportrete. De fiecare dată el ține în mînă o tăbliță sau un sul de hîrtie desfășurat, prin care se legitimează cu mîndrie

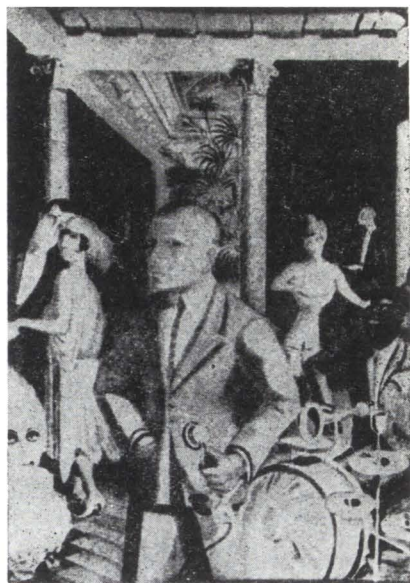


Fig. 5. — Otto Dix, *Către frumusețe*, 1922.

⁴⁴ Francisco Goya, *Autoportret* (1815). A se vedea MANUEL GASSER, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁵ *Catalog Francisc Șirato, Expoziția Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, București, 1965*, p. 111 (din notele la *Studiu pentru « autoportret »*).

⁴⁶ A se vedea MANUEL GASSER, *op. cit.*, p. 136.

⁴⁷ A se vedea LEO BRUHNS, *Deutsche Künstler in Selbstdarstellungen*, Leipzig, 1936, p. 5.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 3.

⁴⁹ A se vedea și p. 267 a acestei lucrări.

⁵⁰ A se vedea LEO BRUHNS, *op. cit.*, p. 7.

⁵¹ Fra Filippo Lippi, *Încoronarea Mariei* (1447), Uffizi, Florența. ERNST BENKARD, *op. cit.*, p. XII, amintește acest portret în cadrul tabloului ca fiind « primul autoportret autenticat al unui pictor ».

⁵² A se vedea W. WAETZOLDT, *op. cit.*, p. 314 și E. BENKARD, *op. cit.*, p. XIII.

⁵³ Benozzo Gozzoli a adăugat autoportretului său din 1460 de pe frescele capelei palatului Medici inscripția: « Opus Benotti » (a se vedea explicații la E. BENKARD, *op. cit.*, p. XIV).



Fig. 6. — Fra Filippo Lippi, Încoronarea Mariei, detaliu, 1447.



Fig. 7. — Rembrandt van Rijn, Apostolul Pavel (Autoportret), 1661.

ca autor al tabloului⁵⁴. Din motive asemănătoare au fost create nenumăratele autoportrete sculptate ale pietrarilor și arhitecților medievali, din amvoanele, consolele și triforiile bisericilor lor⁵⁵.

Din aceste prime forme cu valoare de mărturie se poate explica tipul ulterior al autoportretului de artist cu atributele meseriei sale⁵⁶. Aproape că nu există artist în secolele trecute și în zilele noastre, care să nu-și fi mărturisit existența de artist cu ajutorul uneltelor și al mâinilor sale. Pictura românească a secolului al XX-lea a recurs și ea adeseori la această formă de reprezentare. Pallady, pentru care « pictura <era> o necesitate dureroasă » în « tendința spre perfecțiune »⁵⁷, se pictează în *Autoportret cu pensula și paleta* cu unelte ce servesc propriei sale realizări, căci el caută să se formeze pe sine pictînd. Artistul Pallady, care denumea opera lui « jurnalul existenței <sale> zilnice »⁵⁸, a fost stimat de clasa socială privilegiată din care făcea parte nu ca pictor, ci ca aristocrat. Dar el a vrut să fie prețuit ca pictor și nu ca fiu de boier⁵⁹. Autoportretul devine apărarea existenței sale artistice, active. Luchian accentuează acest lucru în mod demonstrativ prin titlul « un zugrav ». Nici Petrașcu nu vrea să fie altceva decît un pictor. Multe din autoportretele sale izvorăsc din necesitatea de a se vedea pictînd⁶⁰. În autoportretul lui cu pensulă și paletă, el declară mîndru: sînt pictor. Mărturia sa proprie despre existența sa de pictor sub această formă de reprezentare, cu o bogată tradiție, este în același timp, la el ca și la alți pictori români realiști din prima jumătate a secolului, o autoafirmare conștientă a meseriei lor cinstite, față de diversele curente moderniste și față de pictura de salon academică, protejată.

O altă formă a autoportretului, pe lângă reprezentarea ca artist-meseriaș, este cea de simplu particular sau de reprezentant al unui anumit strat social, fără atributul profesiei. Rădăcinile ei se găsesc în mișcarea de emancipare socială a artistului renascentist⁶¹. Autoeliberarea din condiția de meseriaș aparținînd unei bresle cerea o nouă bază pentru existența artistică. Această bază artistul și-o asigura prin contactul cu marile curți princiare ale timpului⁶². Noua formă de viață și apreciere profesională năzuită aduceau cu ele o schimbare în comportare și în ținută, de la pictorul-meseriaș la omul de lume, artistul considerînd că putea

avea pretenții mai mari în societate. Ascensiunea lui Tițian, care din fiu de țăran și meseriaș devine o persoană de rang, e semnificativă. Servitorul celor mai mari principii devine însuși

⁵⁴ Sărbătoarea mătăniilor (1506); Martiriul celor 10 000 de creștini sub regele Sapor al Persiei (1508); Înlălțarea Mariei (1509); Allerheiligenbild (1511).

⁵⁵ Dacă ne gîndim la bustul de pe triforii al lui Peter Parler din catedrala din Praga, la bustul lui Konrad von Einbeck din biserica Sf. Moritz din Halle sau la autoreprezentarea lui Hans Stethaimer ca meseriaș, din biserica Sf. Martin din Landshut. A se vedea LEO BRUHNS, *op. cit.*

⁵⁶ Nu urmărim aici o ordine cronologică, care ar trebui să plece de la portretele de donatori pînă la portretul independent.

⁵⁷ RAOUL ȘORBAN, *op. cit.*, p. 83: « Arta este o tendință spre perfecțiune ». Arta este pentru el « o necesitate dure-

roasă de a se confesa, sincer, neiertător ».

⁵⁸ H. BLAZIAN, *Pallady*, București, 1958, p. 16.

⁵⁹ A se vedea R. ȘORBAN, *op. cit.*, p. 63.

⁶⁰ A se vedea AUREL VLADIMIR DIACONU, *Petrașcu*, București, 1946, p. 8.

⁶¹ A se vedea și E. BENKARD, *op. cit.*, p. XXXIII — XLII. Benkard vede în « autoeliberarea lui Michelangelo » « preistoria spirituală a unei schimbări practice în forma de viață și în aprecierea profesională a artiștilor » (p. XXXV).

⁶² A se vedea GIORGIO VASARI, *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler*, Stuttgart, 1832/49, și GIORGIO VASARI, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, vol. 1—3, București, 1968.

un nobil și se reprezintă ca atare în autoportret ⁶³. Și Dürer caută, prin port și ținută, să se adapteze stratului social conducător ⁶⁴. Propria apreciere ca reprezentant al burgheziei progresiste, exprimată în portret, conține trăsăturile unui ideal și în același timp trăsături care obligă. Reprezentarea ca meseriaș nu-i mai ajunge pentru a-și preciza pretențiile lui sociale și poziția lui socială ca artist ⁶⁵.

Drapajul social capătă astfel o expresie socială importantă. Întotdeauna el « va da tonul, când . . . artiștii pornesc să-și picteze portretul ca document al conștiinței sociale » ⁶⁶. În ce măsură aceste reprezentări conțin trăsături ironice sau de mască, ca în autoportretele lui Beckmann sau în portretul dublu al lui Dix cu soția ⁶⁷, în care ei se reprezintă în convenționalul costum de gală, « demn de societate », ca membri ai unei clase sociale pe care o urăsc, nu poate fi discutat aici ⁶⁸. Deseori nenumăratele autoportrete unde artistul apare ca burghez și simplu particular, fără atributele profesiei, nu sînt mărturii conștiente ale unei apartenențe sociale, ci izvorăsc din dorința artistului de a se vedea mișcîndu-se în afara sferei profesionale.

O a treia formă a autoportretului este capul de expresie concentrat, reprezentînd o mărturie pur psihologică. Dispare interesul artistului pentru aspectul lui fizic — ca document social conștient, prin îmbrăcăminte sau atribute profesionale — și rămîne doar interesul pentru figură ca purtătoare a unui expresii psihologice. Dispare risipa de amănunte privitoare la modă, ca și gesturile pline de efect, și o dată cu aceasta reprezentarea trupului pe jumătate sau trei sferturi, în favoarea unei autoanalize interiorizate a bustului și a capului. Artistul pătrunde în propria sa esență sufletească, în acel « complex bolnăvicios de sensibil la oscilații și poveri » al vieții lui interioare. Cu cît omul se simte mai lipsit de certitudini față de propria-i fire și ființă, față de mediul social înconjurător și de crizele sale, cu atît raportul artistului față de sine însuși și față de societate este mai nesigur, cu atît se străduiește mai mult să tatoneze și chipul său propria ființă. De aceea, la sfîrșitul secolului al XIX-lea și în secolul al XX-lea, mulți artiști au folosit această formă a autoportretului, concentrată asupra chipului.

O altă categorie de autoportrete sînt cele în care artistul se reprezintă într-un rol sau cele mitologice. Încă din ultima treime a secolului al XIV-lea, « portretul în tablou și portretul deghizat . . . ar fi fost o formă sigură » ⁶⁹. Pentru a conferi portretului o importanță mărită și pentru a simboliza imagini ideale secrete sau autointerpretări critice, artistul recurge la figura simbolică ⁷⁰. Deghizarea antichizantă și cea din mitologia creștină din secolele trecute nu aveau în cele mai multe cazuri scopul de transferare magică și de adăugare a unei alte naturi la propria natură, și numai într-un număr restrîns de cazuri izvorau dintr-un capriciu de comediant sau dintr-un instinct predominant de joc ⁷¹, ci cel de actualizare și de reinterpretare a figurii simbolice alese într-un mediu social complet diferit, prin care artistul explică existența lui. În 1661 Rembrandt s-a pictat ca apostolul Pavel. Acest sfînt este pentru el simbolul conștiinței amare de a fi un decăzut tragic, un prizonier în temnița propriei singurătăți ⁷².

În secolul al XIX-lea și mai ales în secolul al XX-lea nu se mai folosesc figuri antice și de mitologie creștină pentru a da autoportretului un înveliș simbolic, ci figuri contempo-

⁶³ Tișian, *Autoportret*, a se vedea nota 43.

⁶⁴ A. Dürer, *Autoportret*, 1498, Madrid, Prado.

⁶⁵ Și în secolele următoare artiștii au creat autoportrete cu trăsături sociale conștiente. Astfel, Rubens și Velasquez apar în ținuta și costumul pretențios al curteanului. Van Dyck, în portretul dublu cu contele Bristol, se mișcă cu liberă noblețe. Chiar și Rembrandt « s-a pictat ca un cavaler jucînd, ceea ce are aceeași însemnătate ca și cînd ar fi fost » (E. BENKARD, *op. cit.*, p. XLI — XLII).

⁶⁶ E. BENKARD, *op. cit.*, p. XL. Astfel, anumite autoportrete ale artiștilor secolului al XX-lea, în care ei se reprezintă conștienți, lipsiți de orice idealizare, în simplul halat de lucru, pot fi interpretate ca documente ale legăturii și apartenenței lor la clasa muncitoare. Numeroase exemple de tablouri de acest fel găsim la DIETHER SCHMIDT, *op. cit.*

⁶⁷ Exemple de imagini a se vedea la nota 42.

⁶⁸ A se vedea mai sus, p. 264. Există și timpuri, în care artistul caută să accentueze poziția lui deosebită. Deseori artiștii moderni reprezintă autonomia lor socială conștientă printr-un exterior pestriț, nedefinit.

⁶⁹ REGINE DÖLLING, *Das Bildnis in christlichen und mythologischen Darstellungen*, disertație, Leipzig, 1958, p. 14.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Există într-adevăr și perioade în care atributul unui sfînt sau o figură antică erau un pretext, figura simbolică devenind un simplu rol, o posibilitate de a se reprezenta cit mai interesant. A se vedea REGINE DÖLLING, *op. cit.*, p. 78.

⁷² A se vedea FRITZ ERPEL, *op. cit.*, p. 49.

rane, determinate social, reprezentante ale unor întregi categorii, exprimând incertitudinea existenței umane în general: arlechini și nebuni, directori de circ și tipuri de manageri, naufragiați și prizonieri⁷³. În 1888, într-un autoportret dedicat lui Vincent Van Gogh, Gauguin se pictează sub masca unui deținut, arătând că este un prizonier expulzat din epoca sa, care vrea să se elibereze din cătușele unei civilizații degenerate⁷⁴. Rouault se refugiază sub chipul unui clown, care privește din afara lumii urite, pentru a rîde de ea și de sine cu dispreț și cu compătimire⁷⁵. În secolul al XX-lea autodisecarea metaforică duce la o simbolică concretă. Deja Van Gogh văzuse în scaunul său, proiectat pe pînză, și în tabloul lui Gauguin cu scaunul « portretele loțiitoare » ale proprietarilor lor⁷⁶. Gauguin se reprezintă deformat într-un vas în formă de ulcior, cu ajutorul căruia îmbracă în mod grotesc și demonic « natura originară » a creaturii, pe care o caută pentru sine însuși⁷⁷, iar Klee în cele din urmă nu se mai vede pe sine decît ca un nucleu acoperit de o coajă⁷⁸. În autodisecarea lui psiha-nalitică, artistul modernismului burghez caută recipiente pentru eul pluriform, indescifrabil pentru el. Această metamorfoză ieroglică pierde caracterul de portret; portretul uman nu mai este identificabil.

Autoportretul poate fi introdus și într-o scenă. Această formă de autoportret, deghizat sau accentuat în mod conștient, este importantă din punct de vedere artistic și al concepției despre lume și poate fi urmărită începînd cu secolul al XV-lea⁷⁹. Primele autoportrete de artiști în « asistență »⁸⁰, atestate și de Vasari ca fiind cele mai timpurii autoportrete în genere, apar în frescele religioase ale quattrocento-ului italian⁸¹. Artistul se consideră demn de a participa personal la actul religios. Autoportretele lui Masaccio, Lippi, Botticelli, Signorelli, Ghirlandaio, Perugino și pînă la Rafael⁸², incluse în acțiunea tabloului, dovedesc, pe lîngă capacitatea lor artistică, siguranța de sine a artistului, care îndrăznește să apară ca figură profană într-o scenă religioasă, precum și credo-ul lor religios⁸³. În afară de acestea, orientarea privirii artistului din imagine către privitor, ca și cînd l-ar căuta — deoarece privirea artistului se desprinde de cele mai multe ori de direcția unitară de privire a acțiunii⁸⁴ — poate fi interpretată ca o provocare hotărîtă la o participare aprobatoare și din partea privitorului⁸⁵. Autoportretul legat de o scenă apare în secolele XV și XVI



Fig. 9. — Paul Gauguin, Autoportret sub forma unui vas de ceramică 1888—1889.

⁷³ Ca exemple îi putem cita pe Beckmann, Dix, Grosz, Rouault, P. Wilhelm ș.a. A se vedea și nota 32.

⁷⁴ A se vedea KUNO MITTELSTÄDT, *op. cit.*, p. 11. Autoportretul *Les misérables*, à l'ami Vincent, pictat septembrie-octombrie 1888 în Bretagne (Pont-Aven).

⁷⁵ A se vedea textul explicativ al reproducerii la HEINRICH NEUMAYER, *Erkenne dich selbst*, München, 1959 (nepaginat), tablou nedatat.

⁷⁶ A se vedea FRITZ ERPEL, *op. cit.*, p. 29—30.

⁷⁷ Autoportret sub forma unui vas de ceramică (1888—1889), *Ulcior sub forma unui cap grotesc* (1889). « Ca un artist, privit superficial de către Dante în vizita lui în infern », comentariul laconic al lui Gauguin. A se vedea KUNO MITTELSTÄDT, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁸ A se vedea nota 33.

⁷⁹ Despre această formă a autoportretului vorbesc mai ales E. BENKARD, *op. cit.*, p. XVII; W. WAETZOLDT, *op. cit.*, p. 317; LUDWIG GOLDSCHNEIDER, *op. cit.*, p. 8; LEO BRUHNS, *op. cit.*, introducere; HEINRICH NEUMAYER, *op. cit.*, p. 7; REGINE DÖLLING, *op. cit.*, p. 1; JUTTA HAMMER, *op. cit.*

⁸⁰ Asupra noțiunii de « asistență », a se vedea E. BENKARD, *op. cit.*, p. XIII; W. WAETZOLDT, *op. cit.*, p. 314.

⁸¹ LUDWIG GOLDSCHNEIDER, *op. cit.*, p. 8, dovedește că deja antichitatea egipteană și cea greacă cunoșteau autoportretul în asistență, ca și autoportretul izolat. Adevărat ar fi doar faptul că noi găsim în frescele quattrocento-ului italian o plenitudine de portrete, autentificate ca autoportrete. După Goldschneider, cea mai veche autoreprezentare s-ar găsi în mormîntul lui Pta-hotep la Sakkara. Artistul Ni-ankh-Ptah s-ar fi reprezentat pe sine într-un relief, în anul 2650 î.e.n.

⁸² A se vedea la BENKARD, *op. cit.*, p. X—XXIII.

⁸³ Benkard și Waetzoldt nu depășesc însă « asistența » și funcția de semnătură. Participarea declarată, sau — ca la Signorelli — poziția de comentator al întimplărilor din imagine (*Faptele lui antichrist*, frescă în catedrala din Orvieto, 1490—1505) n-au fost încă văzute. Benkard nu consideră că « propria specie » l-ar fi interesat deja pe artist din punct de vedere psihologic (BENKARD, *op. cit.*, p. XIII).

⁸⁴ Privirea observatoare plină de tensiune trădează « caracterul de oglindire » al autoportretului. A se vedea p. 263 a acestei lucrări.

⁸⁵ A se vedea J. HAMMER, *op. cit.*, p. 123. Pe deasupra, în autoportretul legat de o scenă, artistul aspiră să reziste timpului, ca și figurile biblice din imagine.

și în Germania și în Țările de Jos, chiar dacă nu cu aceeași continuitate ca în Italia⁸⁶. Acest tip de portret poate fi urmărit în toate secolele următoare⁸⁷. Artistul fie înzestrază în mod conștient o altă figură a tabloului cu trăsăturile propriului său chip, din «dorința unei ascunse personale cu întâmplările reprezentate», fie se introduce cu propria-i persoană în cadrul legăturiunei întâmplări realmente posibile⁸⁸. În secolul al XX-lea autoportretul legat de o scenă a devenit din nou foarte actual. Artistul folosește această formă de reprezentare pentru a critica decăderea societății burgheze, pentru a pune în gardă omenirea împotriva unor catastrofe viitoare sau pentru a-și caracteriza și a-și clarifica propria poziție politică. Astfel, în 1913, expresionistul Ludwig Meidner se reprezintă pe sine ca profet și revoluționar în mijlocul tabloului *Revoluție*⁸⁹. Grosz batjocorește societatea și pe sine însuși ca deținut neputincios și revoltat al acesteia, în litografia *Democrația perfectă*⁹⁰. Otto Dix împrumută trăsăturile proprii unui invalid de război, arătând astfel că în societatea burgheză artistul e condamnat a deveni un invalid⁹¹. Mamele care acuză războiul și prevestesc urmările sale nefaste iau chipul lui Käthe Kollwitz. Autoportretul ei în ipostaza unei «Vierge au manteau» apare ca o manifestație politică împotriva puterii fasciste și a războiului imperialist.⁹²

Autoportretul ca prezență personală într-un cadru mult lărgit, fie în ambianța religioasă a secolelor trecute, fie în tendințele social-politice colective de azi, are în concepția lui scenică o valoare documentară deosebită. Totuși el a depășit limitele portretului pentru a deveni o scenă de gen⁹³.

Diferitele modalități ale autoportretului, dependent de o scenă sau în forma de sine stătătoare, singur sau în grup, reprezentarea ca «meseriaș» sau ca «gentleman», deghizarea simbolică sau metafora, toate ne pot lămuri asupra gradului de conștiință socială și asupra poziției sociale a artistului respectiv. Autoportretul devine un document al timpului său, deoarece artistul se vede și se măsoară pe sine, conștient sau inconștient, în funcție de experiențele și de normele fazei respective de dezvoltare socială. Activitatea artistului nu este epuizată prin actul autoeliberării și al autoreprezentării, căci obiectivarea ființei sale fizice și psihice acționează asupra semenilor săi, legând artistul de societate. Chiar dacă instinctul artistic este un fenomen pur psihologic, totuși artistul transmite și îndreaptă opera lui spre lumea inconjurătoare. Arta capătă o funcție în viață socială. Artistul devine o personalitate socială, iar opera de artă o realizare socială. Importanța acordată activității artistice în cadrul societății ne lămurește nu numai asupra utilității sociale și a prețuirii artistului, deci a poziției sociale a artistului și a artei în general, ci și asupra nivelului spiritual și cultural al epocii respective⁹⁴.

⁸⁶ Astfel, s-au introdus în scene religioase, de exemplu: Hubert și Jan Van Eyck, Hans Memling, Sebald Beham, Georg Pencz, Dürer, Matthias Grünewald ș.a. A se vedea W. WAETZOLDT, *op. cit.*, p. 315, 317 218; idem, *Dürer und seine Zeit*, London, 1938, p. 38; E. BENKARD, *op. cit.*, p. XIV, XXIX. Pentru autoportretul ascuns în care pictorul se înfățișează sub chipul apostolului Luca, a se vedea HEINRICH NEUMAYER, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁷ După WAETZOLDT, *op. cit.*, p. 318, Rubens s-ar fi reprezentat într-un tablou din propria capelă funerară din biserica Sf. Jakob din Anvers ca Sf. Gheorghe. Velasquez apare în *Meninas*. Goya apare în spatele familiei regale în *Familia lui Carol al IV-lea* (WAETZOLDT, *op. cit.*, p. 316), Jan von Scorel printre pelerinii Ierusalimului și Gerard Ter Borch în tabloul despre pacea de la Münster (*ibidem*, p. 316). «Și Delacroix, într-o operă principală, care constituie o profesiune de credință (*Libertatea conduce poporul*), s-a introdus neobservat în chipul unui luptător de pe baricade» (G. F. HARTLAUB, *op. cit.*, p. 118). Alte exemple la H. NEUMAYER, *op. cit.*, p. 7–9 și L. GOLDSCHNEIDER, *op. cit.*

⁸⁸ W. WAETZOLDT, *op. cit.*, p. 317.

⁸⁹ Ludwig Meidner, *Revoluție* (Luptă pe baricade), pe la 1913.

⁹⁰ George Grosz, *Democrația perfectă*, 1920, foaie din «dosarul politic», cu 9 litografii, *Dumnezeu cu noi*.

⁹¹ Otto Dix, *Metropolă*, triptic 1927–1928. Dix s-a reprezentat deseori în dependență scenică, ca în *Către frumusețe* (1922), *Moarte și reînviere* (1922), *Metropolă* (triptic, 1927–1928), *Războiul* (triptic, 1929–1932), *Triumful morții* (1934–1935).

⁹² Käthe Kollwitz, *Saatfrüchte dürfen nicht vermahlen werden*, litografie 1942. Caracterul autoportretistic este vizibil în întreaga operă artistică a lui Käthe Kollwitz. Autoportrete legate scenic, cu intenție directă, sînt clar vizibile în reproducerile 89, 111, 131, 153 la OTTO NAGEL, *Käthe Kollwitz*, Dresden, 1963. A se vedea și autoportretele ei la OTTO NAGEL, *Die Selbstbildnisse der Käthe Kollwitz*, Berlin, 1965 și notele de jurnal al KÄTHE KOLLWITZ, *Aus Tagebüchern und Briefen*, Berlin, 1959.

⁹³ Cu toate că aici autoportretul trăiește sub «tutela unui conținut nuvelistic» (E. BENKARD, *op. cit.*, p. XXXI), totuși restul figurilor imaginii și acțiunea servesc artistului drept purtătoare de expresie ale propriului eu. Pentru Renașterea timpurie această teorie își pierde parțial valabilitatea, căci aici motivele care au dus la autoreprezentarea în dependență scenică diferă de cele din secolele anterioare, unde portretul independent se afirmase deja.

⁹⁴ A se vedea W. WAETZOLDT, *op. cit.*, p. 374, despre sociologia artistului după țări: Grecia, Italia, Țările de Jos, Germania și Anglia.

ASPECTE ALE STUDIULUI CRITIC PRIVIND ARHITECTURA DE LEMN ROMÂNEASCĂ

de arh. MARIA ELENA ENĂCHESCU

Procesul de consacrare a operei de artă ascunde desigur acea multitudine de parametri, din cei mai neprevăzuți, și care se modifică continuu de la o categorie de artă la alta, fără a putea fi încadrați în limitele unei legități rigide. Rezultă însă, în urma desfășurării complexe a acestui proces, decizia, de multe ori definitivă, de punere a operei de artă sub semnul consacrării prin crearea unei opinii publice majoritar preponderente în timp, opinie care pusă în fața unor valori reale mai curînd sau mai tîrziu se formează în orice caz, cu sau fără ajutorul studiului critic de specialitate. Pentru a se putea forma însă o opinie care să reflecte valoarea reală a indiferent cărei manifestări umane, trebuie ca aceasta să ajungă să fie cunoscută bine și nu poate fi cunoscută bine decît cu ajutorul prezentării ei competente. Acesta trebuie deci să fie punctul de pornire al oricărui studiu critic de artă: prezentarea documentată și obiectivă a subiectelor pe care le oferă spre cunoștință în ajutorul opiniei publice, pe care urmărește în primul rînd s-o facă atentă, apoi să-i trezească interesul, pentru ca în cele din urmă să o convingă de valoarea acestora, să o cîștige deci, întrucît organic integrată în desăvîrșirea procesului de consacrare. Acest prim pas în studiul critic este de cele mai multe ori hotărîtor, sub aspectul prezentării convingătoare a datelor obiective de punere în temă, prin prezentare convingătoare înțelegînd desigur prezentarea competentă, multilateral informată, în nici un caz deformată de opinii personale, care să omită intenționat sau să sublinieze deliberat în intenția unor concluzii silite la care, chiar neavizată, opinia publică poate deveni refractară pe criterii psihologice de loc neglijabile în desfășurarea procesului de consacrare. Unicul demers corect graduat al studiului critic este deci acela al prezentării obiective a datelor care circumscriu și caracterizează subiectul prezentat, în scopul cunoașterii lui, urmînd ca numai după punerea la dispoziție a acestor date obiectiv prezentate, să se desfășoare comentariul interpretativ în sensul pe care și-l propune. Apreciind ca universal logică această modalitate de dezvoltare a oricărui studiu critic, reiese firesc ca fiind singura posibilă și în abordarea studiilor privind arhitectura bisericilor de lemn românești.

Interesul pe care-l trezesc de un secol încoace bisericile de lemn românești atît la cercetătorii de istoria artei români sau străini, cît și la amatorii de artă de pretutindeni s-a născut desigur în momentul în care cultura europeană a prins în mozaicul diversității ei și această ramură a arhitecturii central-europene. Interesul pentru bisericile din România nu este deci de loc izolat de acela pentru întreaga această categorie a arhitecturii europene. Și este normal să fie remarcate în context european, pentru că, cu toate că țin — prin procedeele de punere în operă a lemnului — de un anumit teritoriu geografic determinat, se detașează net în ceea ce privește concepția spațială, aducînd o viziune proprie, posibilă numai la această confluență a unor stratificări general istorice, conducînd la concretizări strict specifice acestor locuri. Fapt este că bisericile de lemn din țara noastră sînt poate

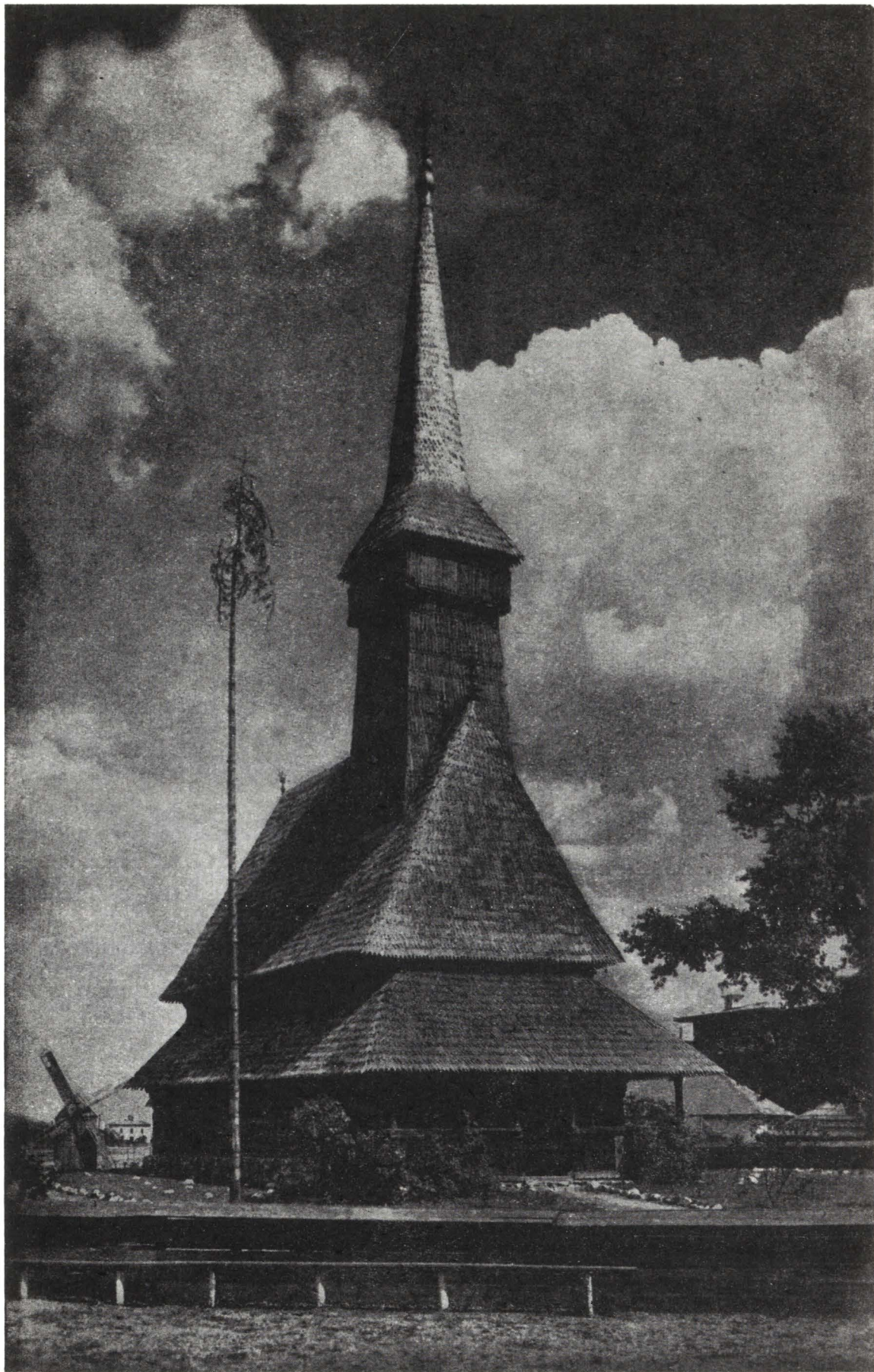


Fig. 1. — Biserica de lemn din Dragomirești, județul Maramureș.

fenomenul cel mai interesant de arhitectură de lemn din Europa. Și pentru că de la o primă vedere chiar se arată a fi astfel, ar fi cu siguranță oportun să le punem la adăpost de o considerare pripită și devalorizatoare (devalorizatoare cel mult pasager, deoarece valoarea lor nu se modifică în nici un caz în urma unor aprecieri eronate insuficient reflectate, care ar putea conduce doar la o amânare a considerării lor juste). Or, tocmai prin amintirea procedeelelor corecte în munca de considerare a lor am putea stabili aspectele determinante ale punerii lor în valoare și prin punctul de vedere critic adoptat.

Pornind de la aspectul perpetuării în timp a fenomenului arhitecturii de lemn, ar fi de observat că pe teritoriul actual al țării s-a dezvoltat din abundență construcția de lemn și că, datorită unor factori economici-politici istoricește determinați și determinanți la rîndul lor, ne bucurăm în continuare nu numai de o reală rezervație de arhitectură de lemn, fie de uz civil, fie cu caracter monumental, dar mai mult chiar, putem afirma că fenomenul continuă, construcția de lemn continuînd a fi practică atît în domeniul locuinței rurale, cît și în acela al construcției destinate cultului. În asemenea situație, criticii de arhitectură îi revine sarcina aprecierii competent relevatoare a cauzelor și condițiilor favorizante, atît ale apariției și evoluției, cît și ale continuării acestei arhitecturi în țara noastră. O activitate în sensul acesta impune desigur cunoașterea și aducerea în lumina interpretării valorice a tuturor implicațiilor de ordin istoric-etnologic, foarte importante și în considerarea acestei ramuri a arhitecturii, ca și în considerarea oricărei alte categorii de manifestare românească de artă. Pentru că, din ce în ce mai mult, constatarea originalității artistice românești devine fapt împlinit și nu numai că arhitectura de lemn românească nu face excepție, dar, dimpotrivă, se înscrie ca unul dintre cele mai expresive argumente sub aspectul ei de manifestare artistică — produs exclusiv al mentalității locale —, cel mai puțin supusă preluării de forme (fie ele chiar asimilate și recreate ca în celelalte categorii de arhitectură românească), singura deci care a luat naștere de sine stătător, în concepții spațiale potrivit viziunii fiecăreia din regiunile țării, față numai cu nevoia de a satisface cerințele de ordin funcțional și bineînțeles cerința de satisfacție pe planul estetic propriu locului. Fiecare din aceste cerințe fiind soluționate potrivit înțelesului dat lor de constructorul în lemn din țara noastră, îl detașează pe acesta în constructor-creator în a cărui operă se face văzută în mod distinct reflecția în fața datelor de rezolvat și tendința de perfecționare a procedeelelor de punere în operă, tradusă prin continua eliminare a superfluului în soluția constructivă sau decorativă adoptată. Acestea sînt de fapt calitățile care trebuie relevate ca fond comun de gîndire în stabilirea unității de concepție pe întreaga suprafață a țării, chiar dacă aspectul final al construcțiilor de lemn variază atît de mult de la una la alta din regiunile țării. Și aici este locul să spunem că intervenția critică privind prezentarea și considerarea arhitecturii românești de lemn trebuie să fie în ajutorul demonstrării unei unități de concepție în *acest sens*, a participării în replici continuu variate tocmai la canevassul comun al unei aceleiași ideologii, de la aspectul structural pînă la cel de concepție spațială, pe care se grefează un limbaj artistic de aceeași rădăcină, dar în dialect regional corespunzător. O dată stabilită această substanță comună, și în limitele ei, trebuie de asemenea selecționată cu severitate exigentă, pe măsura însăși a noțiunii, opera de arhitectură. Selecție care se impune a fi făcută riguros, pentru că nu orice construcție — și nici orice program — generează în mod necesar *arhitectură*. Trebuie deci explicitat argumentat poziția de pe care intervenția critică se apropie de subiectul studiat. Pentru că intervenția critică, oricît de bine intenționată sub raportul probității profesionale, suferă firesc de subiectivismul opiniei personale, aceasta fiind în ultimă instanță expresia concluziilor permise de cercetarea materialului studiat. Or, dacă noțional este practic imposibilă pretinderea obiectivizării în studiul critic, urmează că aserțiunile acestuia conduc desigur pe calea opiniei critice susținute. De aici, imensa răspundere asumată de critic în ghidarea opiniei publice către înțelegerea, acceptarea, însușirea punctului de vedere avansat. Pentru că opinia publică nu permite inducerea în eroare, decît cel mult pasager, eliminînd treptat prin informarea obiectivă, de data aceasta, furnizată de însuși materialul considerat, acele date care contravin rigorii științifice pretinse studiului critic. În situația, deci, în care un studiu critic dorește să promoveze sau măcar să accentueze anumite calități remarcabile ale



Fig. 2. — Biserica de lemn din Chiraleș, județul Cluj.

subiectului luat în studiu, trebuie să se poată prevala de cunoștințe nu numai la obiect, ci și în perspectiva țelului propus, când acesta este demn de încredere și poate suporta confruntări. Și în măsura în care fenomenul arhitecturii de lemn românești nu este izolat în Europa, el impune fără îndoială o continuă raportare la arhitecturile similare europene, o continuă considerare în perspectiva integrării ei la locul cuvenit între acestea. Se constată astfel ca elementar stabilită apartenența arhitecturii de lemn românești la aria de răspîndire central-europeană a blokbau-ului, ca procedeu preponderent de construcție, și la conturile formelor de plan bizantine cerute de cult, ca funcționalitate programatică în ce privește biserica, rămînînd însă cu totul aparte ca *aspect final*, rezultat al concepției spațiale propriie în exclusivitate constructorilor de pe teritoriul țării noastre, făcînd-o să se detașeze astfel categoric de oricare alta dintre arhitecturile de lemn ale Europei. Aspect final deosebit de variat de la o regiune a țării la alta, dar ținînd de principii comune în compunerea volumelor -- principii care după împrejurări materiale sau tradiționale amplifică sau diminuează în compensație, dar nu lasă să se piardă nici unul din elemen-

tele principale componente care scot arhitectura românească de lemn din oricare « tipar » în care s-ar încumeta studiul critic insuficient documentat să-i facă loc. Această arhitectură monumentală de lemn, generată pe suprafața cuprinsă în interiorul și împrejurul cotului carpatic, s-ar putea schița *foarte în mare*, prin modalitatea suprapunerilor virtuale ale conturilor de elevații, în trei categorii de imagini pe care ne-am obișnuit să le vedem cu ochii minții cînd vorbim în special de biserica de lemn. Astfel sînt cunoscute aspectele exterioarelor elansate ale bisericilor transilvănene, cele de tipurile generate de planurile treflate ale celor moldovenești sau cele paralelipipedice, mai modeste ca volume, dar nu mai puțin bine proporționate ale bisericilor de lemn din Oltenia-Muntenia. Imagini cu caracteristici net deosebitoare, avînd însă toate acea tușă comună a inepuizabilei originalități alimentate de același mod de elaborare a compoziției arhitecturale, de aceleași modalități de exprimare plastică, de ascultarea acelorași legi statice și decorative care nu dau greș niciodată, pentru că țin de cele mai clasice și universal acceptate exigențe arhitecturale, acolo unde ele se demonstrează a fi în concordanță cu acestea. Studiul critic este desigur acela chemat să aprecieze, să constate sau să nege această concordanță de dorit, dar nu întotdeauna existentă. Și este nu numai necorectă acordarea

unor merite în mod gratuit acestei arhitecturi, dar și mult riscată, în sensul discreditării temporare posibile a întregii activități de remarcare a fenomenului studiat. Pornind deci de la acordarea acestor merite în limitele stricte ale calităților arhitecturale vădite sau precizabile, în raport cu treapta de notorietate pe care se situează categoria de monumente prezentate, trebuie optat mai curînd pentru oferirea lor spre cunoaștere și asimilare treptată. Legat de arhitectura de lemn de la noi, pînă foarte de curînd calea introducerii ei în circuitul de bunuri artistice general acceptate a fost deschisă de studii de prezentare, uneori critice, cu vădită preferință pentru arhitectura de lemn a Transilvaniei. În ultimii ani, însă, s-au efectuat și publicat studii din ce în ce mai ample și despre arhitectura de lemn a celorlalte regiuni. Deci o activitate de informare într-adevăr treptată a opiniei de specialitate sau a amatorului de artă a existat, chiar dacă inegal desfășurată sub aspectul unei preocupări de aceeași intensitate pentru fiecare din regiunile amintite. Constatarea existenței acestui decalaj conduce în mod firesc pe cercetător să considere că pentru moment lucrul cel mai important este studiul de informare asupra arhitecturii acelor regiuni care au

fost mai puțin în atenția criticii de arhitectură și să negligeze în mod deliberat, pentru moment cel puțin, pe aceea a regiunilor care au fost, dacă nu mai pe larg, dar în orice caz studiate în mod mai susținut. Atitudinea este perfect normală și este foarte bine că se desfășoară studii privitor la arhitectura acelor regiuni insuficient studiate pînă acum. Se pune însă întrebarea modalității celei mai potrivite de ținere în lumină permanentă și corespunzătoare a tuturor monumentelor valoroase din arhitectura noastră de lemn, pentru că nu considerăm de loc încheiată și nici suficientă activitatea de prezentare nici măcar a acelor despre care de bine de rău se poate spune că s-a scris destul de mult, atît de cercetători străini, cît și români în cursul ultimului secol. Rezultatul acestor studii efectuate pînă acum este cel mult acela al constatării și prezentării în linii mari a aspectului pe care-l au, rămînînd în genere la o enumerare cu caracter descriptiv. Ar fi de dorit deci ca preocupările foarte lăudabile de punere în valoare a întregii noastre avuții de arhitectură de lemn să continue în paralel, pornind pentru fiecare din regiunile considerate de la *sublinierea calităților acordate deja* de critica de artă acelor valori care au și apărut pe planul confruntării europene. Nu rezultă deci ca necesară diminuarea valorii general constatate a acestora, în scopul aducerii lor la numitorul unei unități de concepție

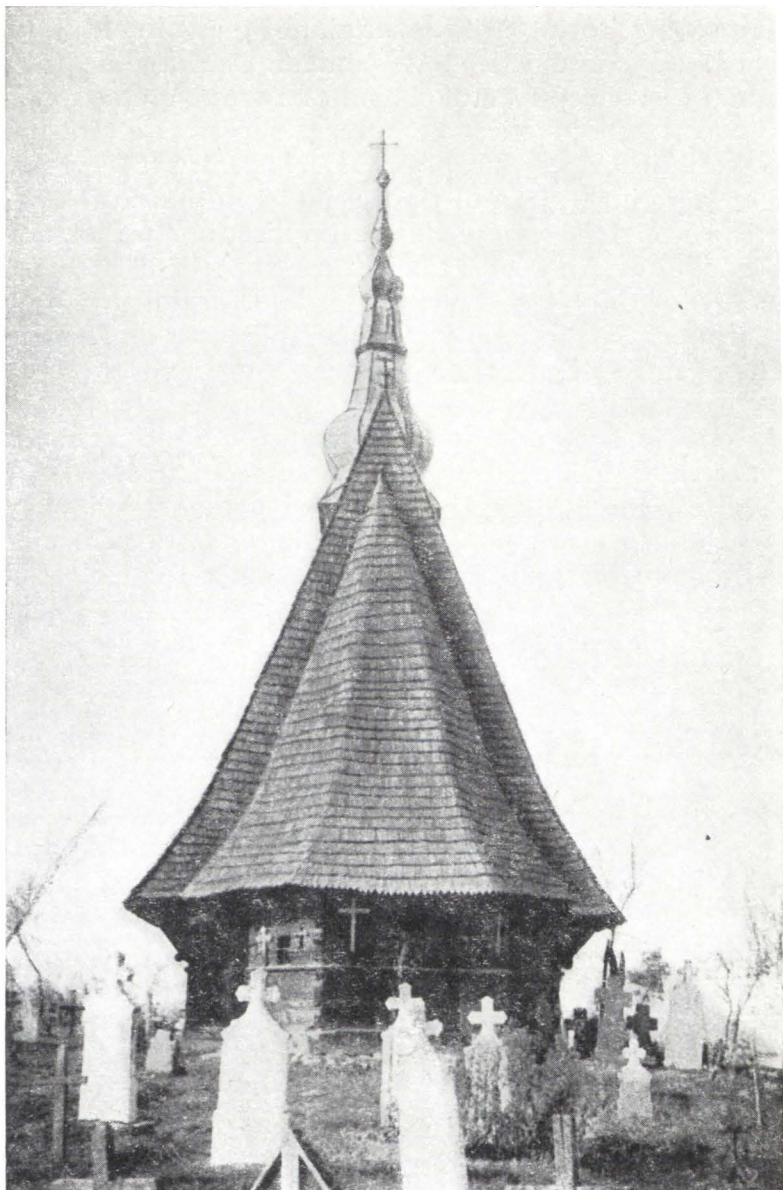


Fig. 3. — Biserica de lemn din Șebiș de Beiuș, județul Bihor.

pe întreg teritoriul țării, de altminteri greșit înțeleasă uneori, pentru că nu faptul că «procedeul de construcție» este similar este argumentul de căpetenie în demonstrarea unei unități de concepție, atunci când este vorba de o suprafață restrînsă, principiile procedeuului de construcție practicat pe întreaga suprafață a țării înscriindu-se, cum am mai spus, pe o foarte întinsă arie europeană. Deci, pentru a servi ideea de unitate de concepție, trebuie să ne referim în primul rînd la însăși noțiunea de concepere a modalității de manifestare artistică în toată complexitatea implicațiilor psiho-sociologice inerente. Acesta este argumentul în demonstrarea unei strînse și particularizatoare, în același timp, înrudiri ale caracteristicilor celor trei tipuri regionale de arhitectură de lemn la noi. Unitatea de concepție în arhitectură presupune atare complexitate de factori încît studiul arhitecturii noastre de lemn, pentru a-i putea demonstra această unitate de concepție, trebuie să încerce să cuprindă cît mai mulți factori care au determinat preconcepția și elaborarea acestei arhitecturi către aspectul ei final atît de deosebit față de alte arhitecturi de lemn din restul Europei, și materializat în cele trei imagini caracteristice de care vorbeam, care în nici un caz nu trebuie făcute să dispară sub titlul demonstrării unei unități de concepție rău înțeleasă, în sugerarea aparenței de uniformitate, sortită eșecului de altminteri, pentru că este greu de demonstrat asemănarea în concepția spațială a unor biserici de lemn ca acelea din



Fig. 4. — Biserica de lemn din Bălești, județul Gorj.

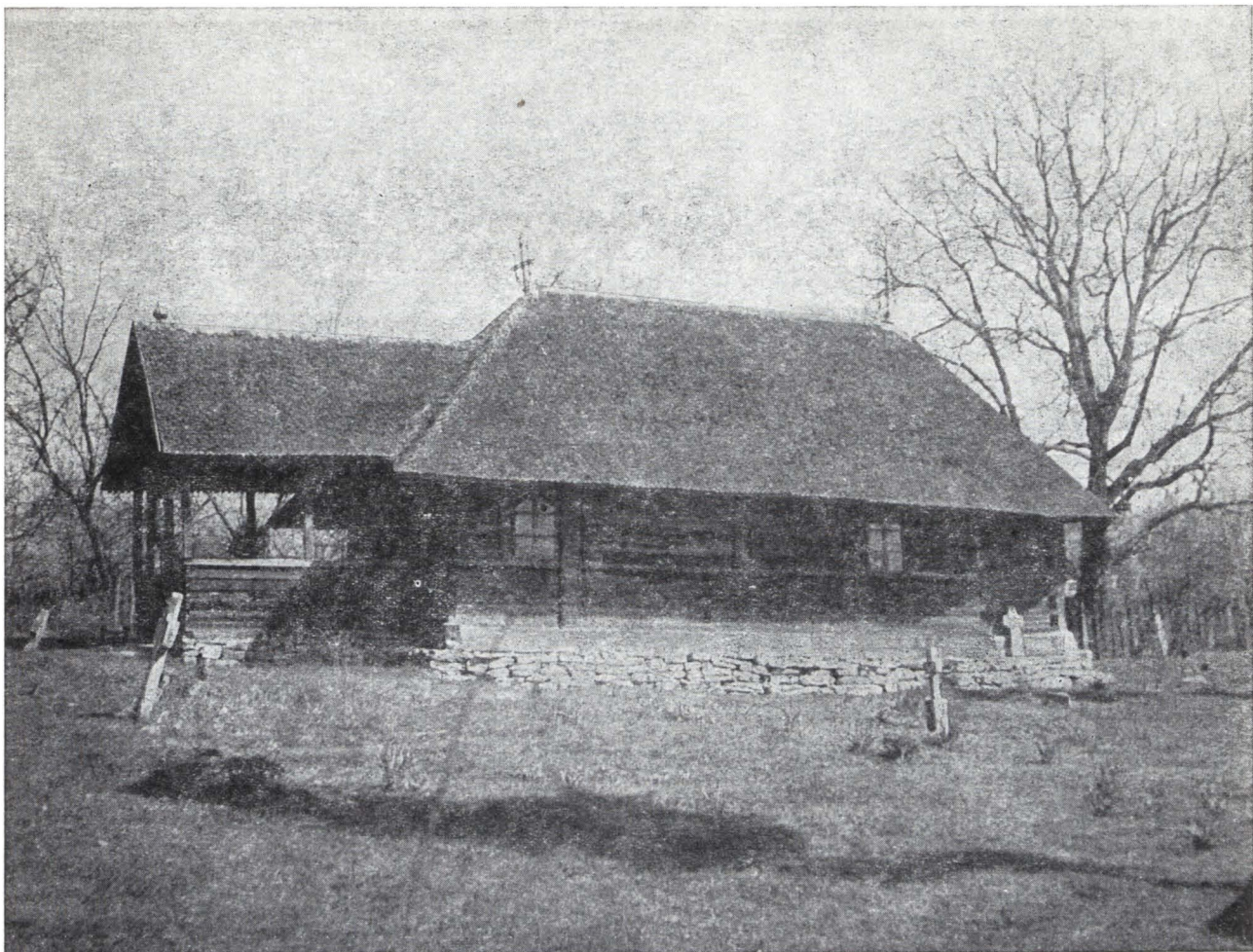


Fig. 5. — Biserica de lemn din Starchiojd, județul Prahova.

Maramureș cu acelea din Oltenia sau Moldova. Ceea ce se poate sublinia însă ca similar este perfecția atinsă de fiecare din aceste trei arhitecturi regionale cu aspect caracteristic, remarcându-se, în afara procedului similar de punere în operă a lemnului — care singur nu poate fi considerat în mod simplist ca determinant al concepției artistice, în ajutorul căreia nu vine decât ca instrument —, modalitatea comună, de pre-gîndire în elevarea volumelor, pe scurt, a compunerii lor. În nici una din aceste regiuni ale țării nu vom găsi *arhitectură de lemn* « rezultată » întîmplător, ea fiind întotdeauna « propusă » și adusă la compoziția arhitecturală dorită. În demonstrarea acestei mentalități comune a unor constructori în lemn avizați și experimentați trebuie să constea argumentarea calității acestei arhitecturi, aceasta presupunînd reale calități în compoziție și nesuportînd presupunerea imposturii sau a preluării de forme. A aduce în sprijinul demonstrării calităților arhitecturii de lemn românești construcții care nu reprezintă arhitectură înseamnă a o deservi aprioric. Nu prin evocarea numărului mare de biserici de lemn din Oltenia, Muntenia sau Moldova devine copleșitoare evidența valorii lor, ci prin acele cîteva exemplare de perfecție selectate desigur cu ajutorul decantării cantitative, dar care singure trebuie produse ca argument și în care se concentrează efortul estetic și de echilibru acumulat într-o viziune și cu o îndemînare constructivă cu caracter de unicat în Europa. Trebuie să fie relevat puternic faptul că aici s-au realizat soluții constructive și forme estetice de puritate. Puritatea unei soluții constructive în lemn ține tocmai de acea eliminare continuă a « superfluului » de care vorbeam, ca și de eliminarea treptată, prin experiență, a elementelor de prisos, elucidarea deci, treptat experimentată, a unor formule clare, elementar logice, pe care nu le întîlnim în Europa, unde preponderentă

este aglomerarea de volume și supradimensionarea elementelor puse în operă. Acesta este unul din factorii cei mai importanți în aprecierea modului de elaborare a unei arhitecturi de lemn, întrucât un oricât de impresionant rezultat final, care însă nu vedește logica constructivă în elaborare, nu produce calități cerute unei compoziții arhitecturale. Or, în arhitectura românească de lemn rolul cel mai important îl are poate tocmai intuiția limitării formelor de plan sub aspect dimensional în urmărirea unor posibilități de acoperire a spațiilor create, în limitele posibilităților lemnului, dar cu nimic inferioară aceleia din arhitecturile altor materiale. Cu alte cuvinte, se creează arhitectură și implicit monumentalitate prin înțelegerea « scării » materialului folosit și în concordanță cu posibilitățile sale limită, evitându-se astfel transpunerea silită de forme din arhitecturi cu alt specific. Fapt care nu se întâmplă întotdeauna în arhitecturile de lemn aparținând altor țări europene, care cedează ades în fața dorinței de a crea monumentalitate cu ajutorul unor amplori improprii lemnului. Dorință arareori realizată de altminteri, pentru că lipsa unității arhitecturale rezultată firesc din constrângerea la acoperiri succesive și frământate ale unor prea mari deschideri cu ajutorul unor elemente de dimensiuni impus limitate, cum este cazul lemnului, nu poate duce la o reală monumentalitate, mai curînd la confuzia de forme care, chiar la dimensiuni impresionante (sau mai ales), rămîne totuși confuză. Ar trebui deci relevate în mod selectiv acele exemplare cu reale calități, în urma practicării îndelung desfășurate în timp și intens aplicate a procedeelor de punere în operă a acestui material în mentalitatea constructorilor săi locali, dar în nici un caz aglomerarea exemplificării cu o cantitate de produse neinteresante ca rezultat final, care pot fi cel mult menționate ca etapă de trecere către rezultatul optim în materie. Cît despre acele valori ale arhitecturii de lemn pe care secolul nostru le-a trecut dintr-un anume patrimoniu național strict în acela al valorilor de circulație europeană, acestea nu mai au desigur nevoie a fi aduse la cunoștință, dar continuă să necesite o cercetare avansată, subtil investigatoare, la care au dreptul în continuare, ca orice fenomen artistic de deosebită valoare care poate oricînd duce la revelații.

Fenomenul artistic consacrat al bisericilor de lemn din Maramureș este atît de important la scară europeană, încît considerăm că el nu trebuie « înecat », în masa de construcții de lemn de pe teritoriul țării noastre, oricît de valoroase și acestea, la rîndul lor, pentru că adoptarea unei asemenea atitudini nu numai că nu facilitează cu nimic relevarea arhitecturii de lemn din celelalte regiuni, dar aduce în schimb cu siguranță prejudicii indi-

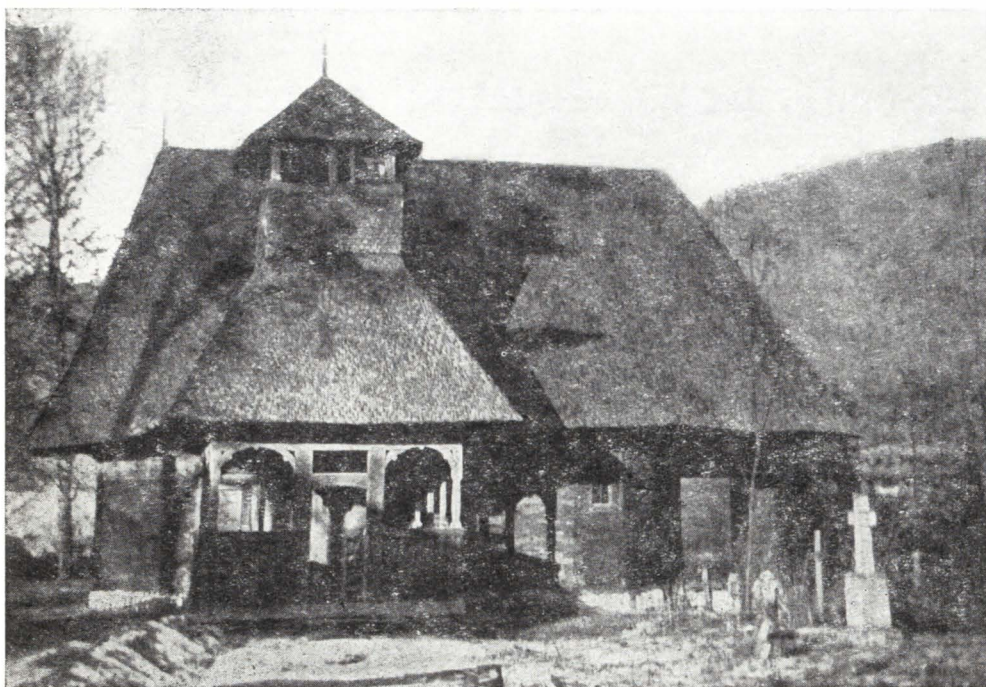


Fig. 6. — Biserica de lemn din Răpciuni, județul Neamț.

vidualității consacrate a acestora și trecute deja în domeniul culturii europene. Aici este locul să precizăm că există în mod hotărît un asemenea domeniu pe care ne-am obișnuit să-l numim al culturii europene, a cărei componență traduce contribuția procentuală a fiecăreia dintre națiunile care au produs valori artistice comparabile pe plan european. Un asemenea procent de contribuție la acest domeniu are desigur și țara noastră, procent în cuprinsul căruia, pînă acum cel puțin, din arhitectura noastră de lemn nu a fost promovată (desigur că din lipsa cunoașterii obiective a întregii arhitecturi românești de lemn) decît arhitectura bisericilor de lemn din Transilvania, mai cu deosebire a aceloră din Maramureș.

În atare situație, acestei arhitecturi intrate și acceptate în circulația europeană a valorilor de artă trebuie să-i asigurăm conservarea rangului cîștigat pe plan european în concertul arhitecturilor de același fel, și în care calitate este un puternic emisar al artei românești, egală și de multe ori superioară altor arte provenite chiar de pe meridianele de mai bogată realizare istoric-artistică. În acest sens, nu credem de loc că a continua acordarea atenției cuvenite unor asemenea valori detașat consacrate ar dăuna demonstrării unității de concepție a monumentelor de lemn pe întreg teritoriul țării noastre; ar fi un considerent simplist, schematic, generalizator în sensul lipsei de discernămint.

Însăși valoarea consacrată a unora dintre bisericile noastre cum sînt cele din Maramureș, de exemplu, nu se poate justifica decît prin elementar reala unitate, în primul rînd de concepție, în înțelesul cel mai complex, și numai după aceea prin unitatea de procedeu tehnic propriu-zis, pentru că în cazul lemnului, așa cum spuneam, procedeul tehnic este atît de clar delimitat pe arii de răspîndire definitiv stabilite, încît trece categoric în subsidiarul comentariului în judecata de valoare. În construcția de lemn rămîne deci ca mai caracteristică *monumentalitatea* aspectului final, monumentalitate care nu rezidă neapărat în amploarea sau importanța volumelor, fiind mai curînd apanajul unei gîndiri inspirate a soluționării optime în crearea mult dezbătutelor «rapoarte arhitecturale». Acea monumentalitate care se dispensează de ceea ce se cheamă «scară», proprie numai operei de artă perfecte. Sînt oare multe asemenea opere de artă perfecte în arhitectura de lemn europeană? Răspunsul, desigur încă nu definitiv, este pentru moment negativ. Accepțînd deci că în construcția de lemn sînt relativ puține la număr exemplarele care pot fi considerate *arhitectură* — în înțelesul absolut al noțiunii — trebuie să apreciem faptul că printre acestea se numără indiscutabil și axiomatic acceptat biserici de lemn ca cele ale



Fig. 7. — Biserica de lemn din Botoșana, județul Suceava.

Maramureșului. Tocmai de aceea judecata de valoare asupra-le, cât și asupra exemplarelor de arhitectură de lemn din celelalte regiuni ale țării, trebuie făcută selectiv, ierarhic sistematizat, începînd desigur prin a stabili în primul rînd claritatea noțiunilor de fond pe care le mînuie criticul de arhitectură deplin avizat:

— delimitarea categoriei de construcții care reprezintă într-adevăr *arhitectură* de lemn;

— raportul care se creează între arhitectura de lemn și construcția de lemn;

— definirea calităților compoziției arhitecturale;

— definirea noțiunii de « rapoarte arhitecturale »;

— eliminarea judecății de valoare subiectiv-indulgentă în fața romantismului incontestabil conferit de lemn construcțiilor;

— limitele între care se desfășoară o *arhitectură* de lemn;

— justificarea unității de concepție teritoriale;

— evitarea pericolului diminuării meritului diversității, de dragul demonstrării unității de concepție pe suprafețe teritorial delimitate, demers care poate duce ușor la « uniformitate »;

— limitele în care trebuie să se înscrie considerațiile cu caracter general privind o arhitectură de lemn pe suprafață delimitată;

— nivelul calitativ de la care poate fi considerată o arhitectură de lemn ca detașat superioară față de altele presupus similare;

— considerarea riscului posibil al întârzierii consacrării unora din valorile arhitecturii noastre de lemn, în dorința de a o releva în totalitatea ei;

— stimularea « memoriei artistice » europene prin continua raportare la valorile deja acceptate ale acestei arhitecturi, în scopul de a putea promova noi valori în continuare;

— sistematizarea exemplarelor de arhitectură cunoscute deja, tocmai în sprijinul apropierii de acelea în curs de cunoaștere;

— sublinierea, prin studii comparative asupra celor trei distincte și originale aspecte ale arhitecturii românești de lemn, a evidenței faptului că sînt produsele unei aceleiași mentalități artistice tradiționale;

— evitarea riscului de a pune într-o lumină proastă maturitatea judecății de valoare a propriei critici de artă, prin demersuri demonstrativ naționale, nu întotdeauna compatibile cu o poziție sobru științifică;

— cunoașterea amănunțită a tuturor exemplarelor din regiunile amintite, cât și a celor din regiunile țărilor învecinate;

— evitarea greșelilor posibile din lipsă de cunoaștere a acestora, pentru că, la adăpostul aparenței de autoritate în materie, comunicarea unor opinii eronate echivalează cu încercarea de a influența opinia publică (vorbind desigur de eroarea provenită din necunoaștere, în nici un caz de aceea deliberată, incompatibilă cu punctul de vedere științific);

— unitatea de concepție argumentată în primul rînd sub aspectul ei de *mentalitate* comună (modalitatea tehnică de punere în operă a materialului, ca singur argument, prezentînd cum am mai arătat o labilitate atacabilă).

Concluzia ar fi că similar considerării tuturor activităților cu caracter artistic de pe teritoriul țării, considerarea calităților arhitecturii de lemn românești trebuie făcută în intenția relevării și promovării continuu paralele a tuturor exemplarelor din toate regiunile țării, cu mijloace din cele mai obiectiv științifice în prezentare. Cu alte cuvinte, integrarea noilor categorii de arhitectură de lemn în curs de studiu în clasa de calitate cucerită pînă acum de acele monumente ale arhitecturii noastre de lemn consacrate deja pe plan european.



DIONISIE PECURARIU
(fotografie inedită)

UN MAESTRU AL DESENULUI ARHEOLOGIC DIONISIE PECURARIU

de CORNELIU N. MATEESCU

Timp de peste cincizeci de ani, arheologia românească s-a bucurat de colaborarea lui Dionisie Pecurariu, creatorul desenului arheologic la noi, părtaş la cele mai de seamă lucrări apărute.

Născut la 1 martie 1876 în comuna Vinerea din apropierea Orăştiei, Pecurariu a simţit de mic chemarea pentru artă. Elev al Liceului real din Deva, a contribuit cu diferite piese vechi strânse de pe teren şi cu desene la îmbogăţirea şi aranjamentul muzeului local, înfiripat prin stăruinţa profesorului său G. Téglasi, arheolog de vază atunci. Şubrezenia sănătăţii şi lipsa mijloacelor materiale l-au determinat să părăsească şcoala şi, în 1893, revine acasă. Aci, paralel cu întremarea, începe să lucreze în culori şi creion (pentru care avea deosebită predilecţie) schiţe, iconiţe şi portrete, pe care le desfăcea sătenilor din comunele aflate în împrejurimi. Peste trei ani, cu puţinii bani strânşi, pleacă la Viena spre a învăţa desenul de la maeştrii vremii.

Terminându-şi învăţătura în 1900, tânărul Pecurariu vine în România şi se opreşte la Tg.-Jiu unde se înfiinţase prima şcoală de ceramică, devenită cunoscută prin doi artişti de seamă: Ioan Wirnstl şi Ioan Schmidt-Faur¹. Ca să-şi găsească un rost, s-a înscris la secţia de artă. Cîteva compoziţii prezentate la «Expoziţia Asociaţiunii pentru înaintarea şi răspîndirea ştiinţelor» (Bucureşti, 1903) şi la «Expoziţiunea agrară» (Bucureşti, 1904) au contribuit a fi numit ca desenator la Muzeul de artă naţională şi etnografie (1905). Aci, în mediu prielnic, artistul cu resurse nebănuite crea modele inspirate din arta noastră populară, pentru şcolile profesionale şi pentru atelierele de pe lîngă Şcoala de Belle Arte², unde s-a regăsit cu profesorul său Wirnstl. Şi, fapt remarcabil, şi-a însuşit în aşa măsură stilul artei noastre populare, încît crea modele cu totul originale în spiritul poporului şi adaptate la materialul pe care trebuiau aplicate (ţesături, piele, lemn, lut etc.).

De la muzeu, în 1907, Pecurariu trece desenator la Şcoala naţională de arte decorative (anexa principală a Casei Artelor) atunci înfiinţată. Compoziţiile sale, apreciate de public, se răspîndesc. Unele au fost reproduse în 1908 de revista franceză *Art et Décoration*³, dar, cele mai multe din acestea apărînd sub semnătura directorului Casei Artelor, G. Sterian, s-au iscat fără voia lui Pecurariu discuţii publice. Alte compoziţii aşteaptă şi azi să fie răspîndite pe calea tiparului.

În curînd, Casa Artelor a fost transformată în Comisiunea monumentelor istorice, care şi-a restrîns repede activitatea la monumentele de arhitectură religioasă. Personalul

¹ IULIU MOISIL, *Arta decorativă în ceramica românească*, Bucureşti, 1931, p. 10.

² Cf. N. PORA, *De vorbă cu pictorul ardelean D. Pecurariu*, *Rampa nouă ilustrată*, III, 1919, 379, p. 3.

³ E. GRASSET, *L'École Nationale des Arts Décoratifs de Bucarest Domniţa Maria*, *Art et Décoration*, *Revue mensuelle d'Art moderne*, XXII (janvier-juin, 1908), p. 127; 129—132.

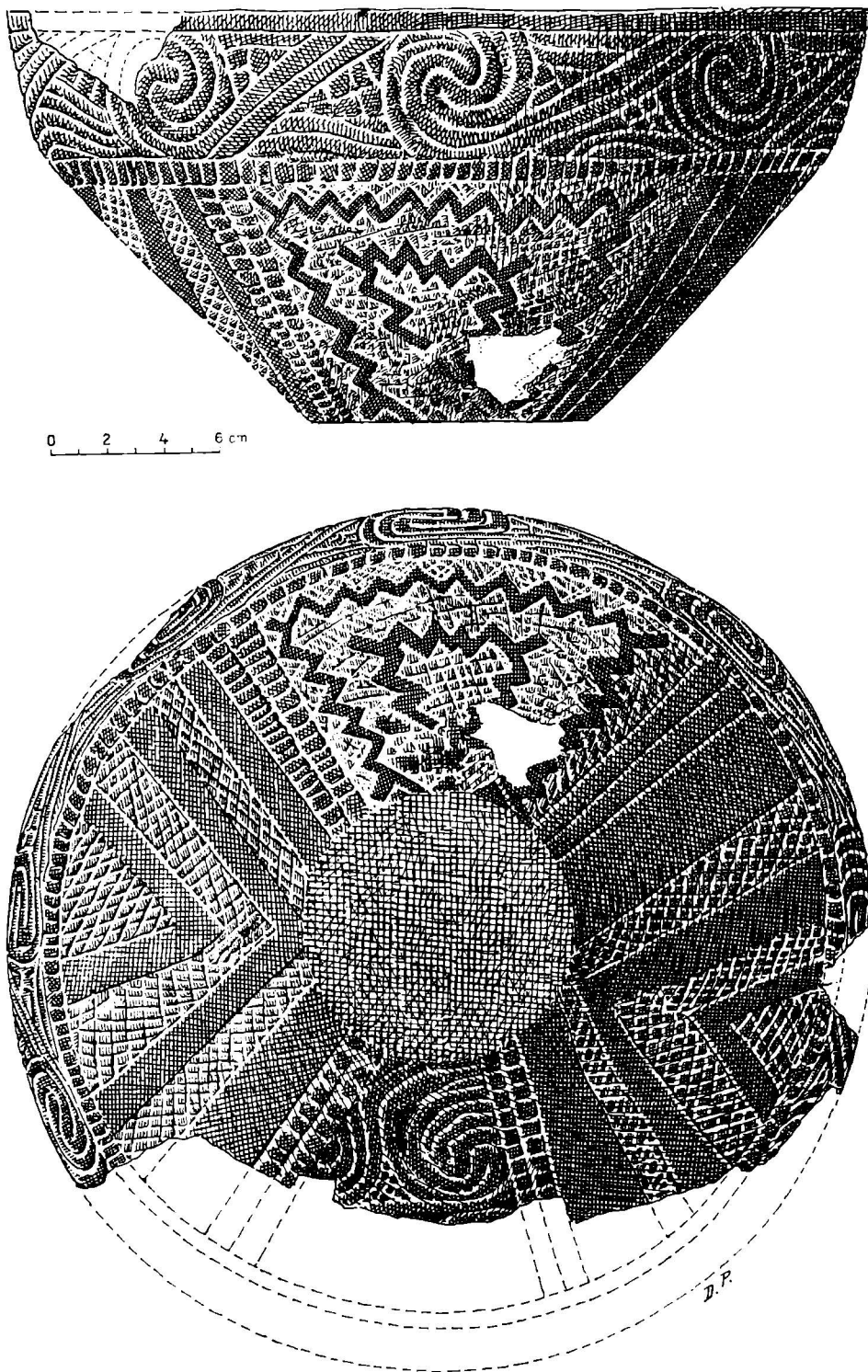


Fig. 1. — Vas de lut cu motive decorative rezultate prin crestare și incrustare cu alb (Vădastra, faza Vădastra II, neolitic mijlociu).

artistic s-a împrăștiat, iar Pecurariu a fost chemat, în 1909, ca desenator la Muzeul național de antichități. De atunci, s-a ocupat neînterupt toată viața cu reproducerea după natură, în peniță și culori, a materialelor arheologice descoperite prin săpături sau aflate în muzee.

Colaborator tehnic al lui Gr. Tocilescu, Pecurariu a fost utilizat de la început la cercetările din Dobrogea și săpăturile de la Adamklissi. «Nu perdeți, vă rog, din vedere

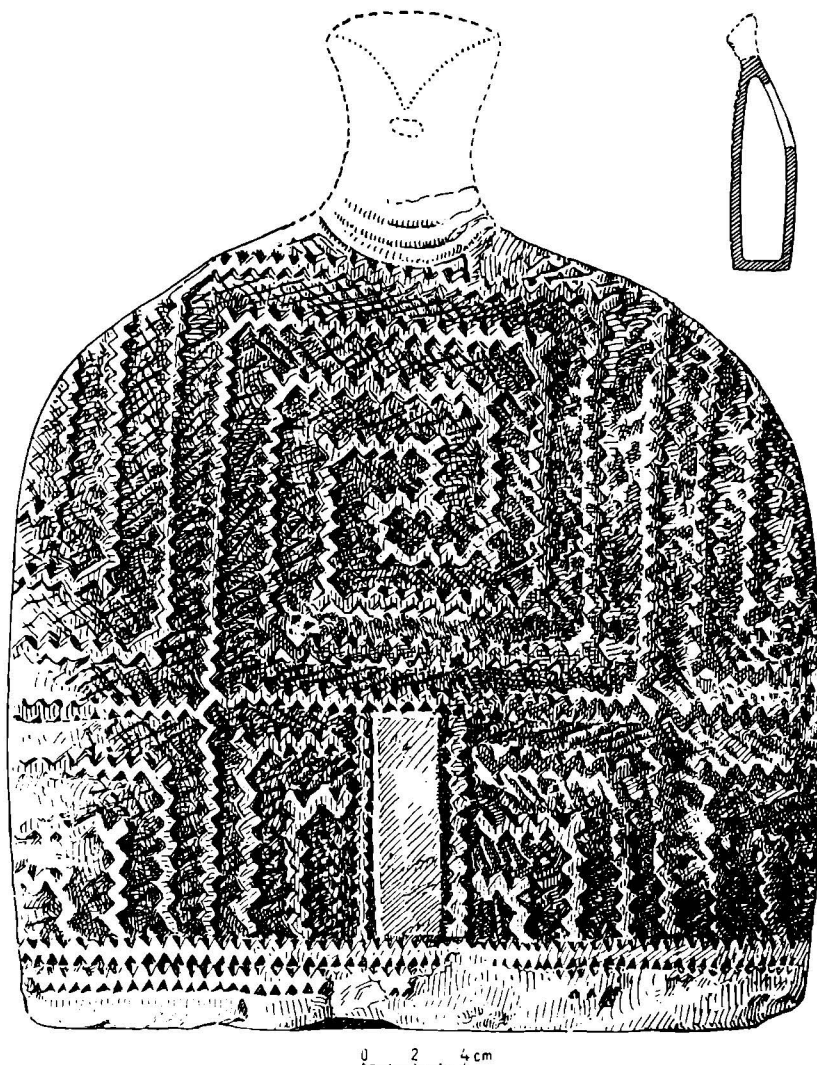


Fig. 2. — Statuetă de lut cu motive decorative în aceeași manieră (același loc și epocă).

— îi scria Tocilescu — că Dv. mă reprezentați acolo pe mine, că aveți toată răspunderea și că trebuie o supraveghere de aproape asupra întregului personal ce vă stă la dispozițiune »⁴. De la Adamklissi, Pecurariu raporta lui Tocilescu despre mersul săpăturilor și despre măsurile administrative ce trebuiau luate pe șantier⁵.

Peste puțin timp, prin venirea lui Vasile Pârvan la conducerea muzeului, săpăturile arheologice au luat o dezvoltare necunoscută pînă atunci. Se sapă la Ulmetum, Capidava, Tomi, Callatis, Histria și se cercetează în toată Dobrogea. Peste tot unde e nevoie, Pecurariu e chemat; peste tot lucrează cu aceeași stăruință. « În ceea ce privește partea tehnică — preciza Pârvan — măsurătorile și desenele, toate lucrările au fost făcute de dl. D. Pecurariu, vechiul și priceputul nostru colaborator la Muzeu . . . »⁶.

Paralel cu activitatea sa de desenator la muzeu, Pecurariu s-a ocupat și de alte aspecte ale artei, excelînd în peisaje. Cîteva lucrări expuse în 1915 la Salonul Oficial i-au adus un

⁴ Adresa nr. 158/29 iulie 1909, aflată în păstrarea familiei Pecurariu.

⁵ Rapoarte de săpături însoțite de desene în « Manuscrisele Tocilescu », Monumentul de la Adamklissi, III (Ms.

5130, Bibl. Acad. Rom., f. 129—138; 157—166).

⁶ VASILE PÂRVAN, Raport asupra activității Muzeului Național de Antichități în cursul anului 1915, București, 1916, p. 8.

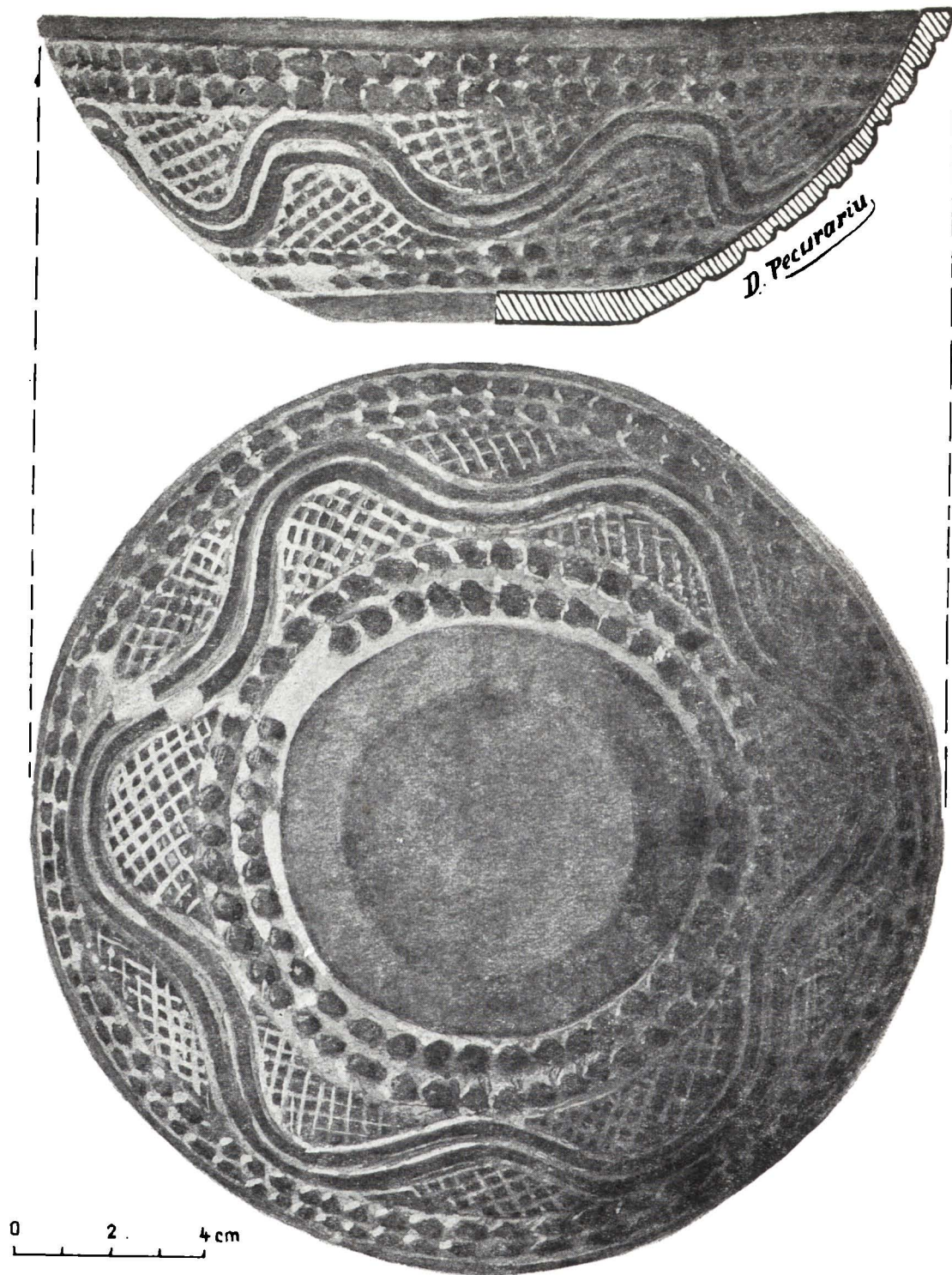


Fig. 3. — Castronaș de lut ornamentat ; pe buză, culoare roșie crudă
(Vădastra, faza Vădastra II).

premiu ; alte lucrări privind arta decorativă în culori au fost achiziționate și trimise la Paris, unde au contribuit la cunoașterea și aprecierea artei noastre populare în străinătate. Mai târziu a compus și executat mai multe pergamente pentru vasul Transilvania, Palatul Telefoanelor, Școala de Război, Omagiu lui Nicolae Iorga la împlinirea a 60 de ani (1931) ș.a. Tot lui i se datorește în bună parte elaborarea stemelor orașelor și fostelor noastre județe.



Fig. 4 — Statuetă de lut ornamentată; pe porțiunile neornamentate, culoare roșie crudă (același loc și epocă).

truirea muzeului și locuințelor personalului științific, rămânând pentru aceasta acolo chiar o iarnă. La săpăturile de pe Piscul Crăsani a fost „...de ajutor prețios...”¹⁰ profesorului I. Andrieșescu. În Transilvania a cercetat mult timp în muzee ca să aleagă și să deseneze materiale pentru *Getica*, fapt pentru care, în prefața operei sale, Pârvan îi aducea mulțumiri¹¹. Apariția unui mare număr de publicații, în care Pecurariu a adus idei noi în ceea ce privește desenul și cartografia arheologică, i-au fixat un loc bine determinat în istoria arheologiei noastre.

După moartea lui Pârvan, survenită în 1927, săpăturile au continuat — firește, ținând seamă de posibilități și proporții. Aproape n-a existat lucrare arheologică mai mare la care să nu i se fi cerut concursul artistic. Deși adesea numele său nu apare înscris, de la primele și până la ultimele desene se resimte mîna artistului forțînd penița de oțel să se mlădieze, adaptîndu-se materiei din care e lucrat fiecare obiect, spre a reda corect și sincer caracterul pietrei, metalului, sticlei, lutului (fig. 1—2). Fiecare linie trasă de mînă e condusă de minte și iscusință; în liniile nobile ale maestrului Pecurariu se citește talentul și inteligența.

La fel, excela și în culoare. Cu neîntrecută măiestrie combina culorile și cu toate că era un minunat peisagist, nu se lăsa furat de penel. Punînd mai presus de orice adevărul istoric, reușea să redea admirabil componența materiei. Culoarea folosită era reală dar cu

În 1914 Pecurariu a publicat la Sibiu, în revista *Luceafărul* (pentru care, cu șapte ani înainte, desenase coperta), *Considerațiuni asupra artei populare*⁷. Asemenea teme, și altele, le-a prezentat după mulți ani prin articole de ziare⁸. Și tot de pe atunci datează începutul unei lucrări mai mari, *Originea Artei*, rămasă în manuscris.

După primul război mondial, săpăturile arheologice au intrat într-o nouă fază. Se lucrează intens, Muzeul concentrînd întreaga activitate arheologică din țară. O serie de studii și cercetări încep a fi publicate în *Dacia*, *Recherches et découvertes archéologiques en Roumanie*, a cărei parte tehnico-artistică a fost încredințată lui Pecurariu. În prefața primului volum, Vasile Pârvan menționa: « M. D. Pecurariu, le dessinateur du Musée National d'Antiquités, a été infatigable à satisfaire tout le monde avec les ressources de son talent remarquable »⁹. Pricepere și multă muncă a depus Pecurariu pe șantiere, ca și în cercetarea materialelor arheologice din muzee. La Histria, cel mai mare șantier, în afară de executarea planurilor și desenelor a contribuit în mare măsură la cons-

⁷ *Luceafărul*, Revistă pentru literatură, artă și știință, XIII, 1914, 7, p. 198—203.

⁸ Dintre acestea menționăm: *Despre arta populară, Neamul Românesc*, XXVII, 1932, 176, p. I; *ibidem*, *Arta și religia*, XXXIII, 1938, 116, p. I, III; *Învățămîntul profe-*

sional, Secolul, I, 1932, 27, p. 4.

⁹ *Dacia*, . . . , I, 1924, p. VII.

¹⁰ IOAN ANDRIEȘESCU, *Piscul Crăsani*, București, 1924, p. 10.

¹¹ *Getica*, *O protoistorie a Daciei*, București, 1926, p. 2.

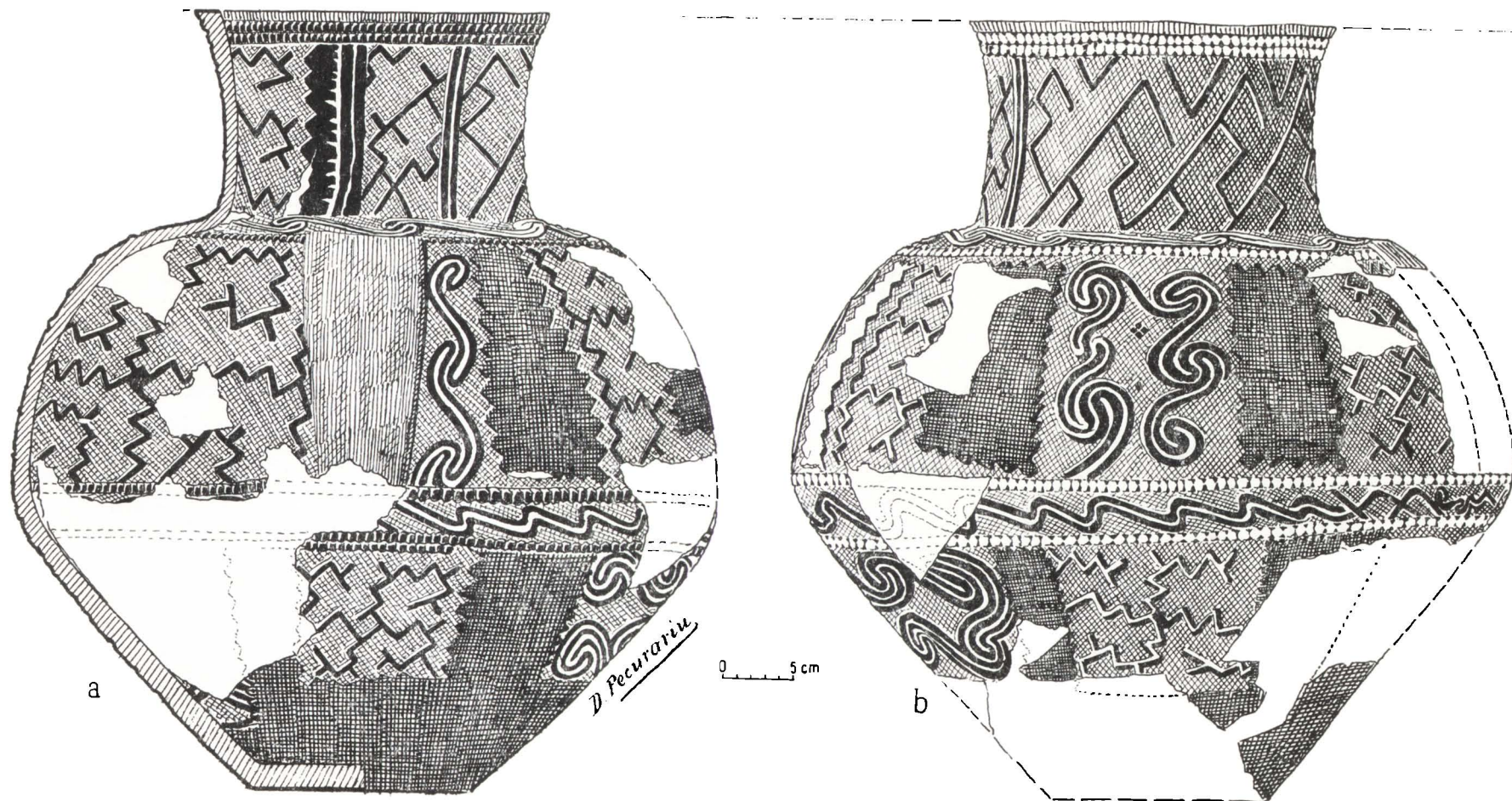


Fig. 5. — a—b, Vas de lut cu motive decorative rezultate prin crestare și incrustare cu alb. Porțiunile neornamentate apar frumos lustruite sau acoperite cu roșu crud (Vădastra, faza Vădastra II).

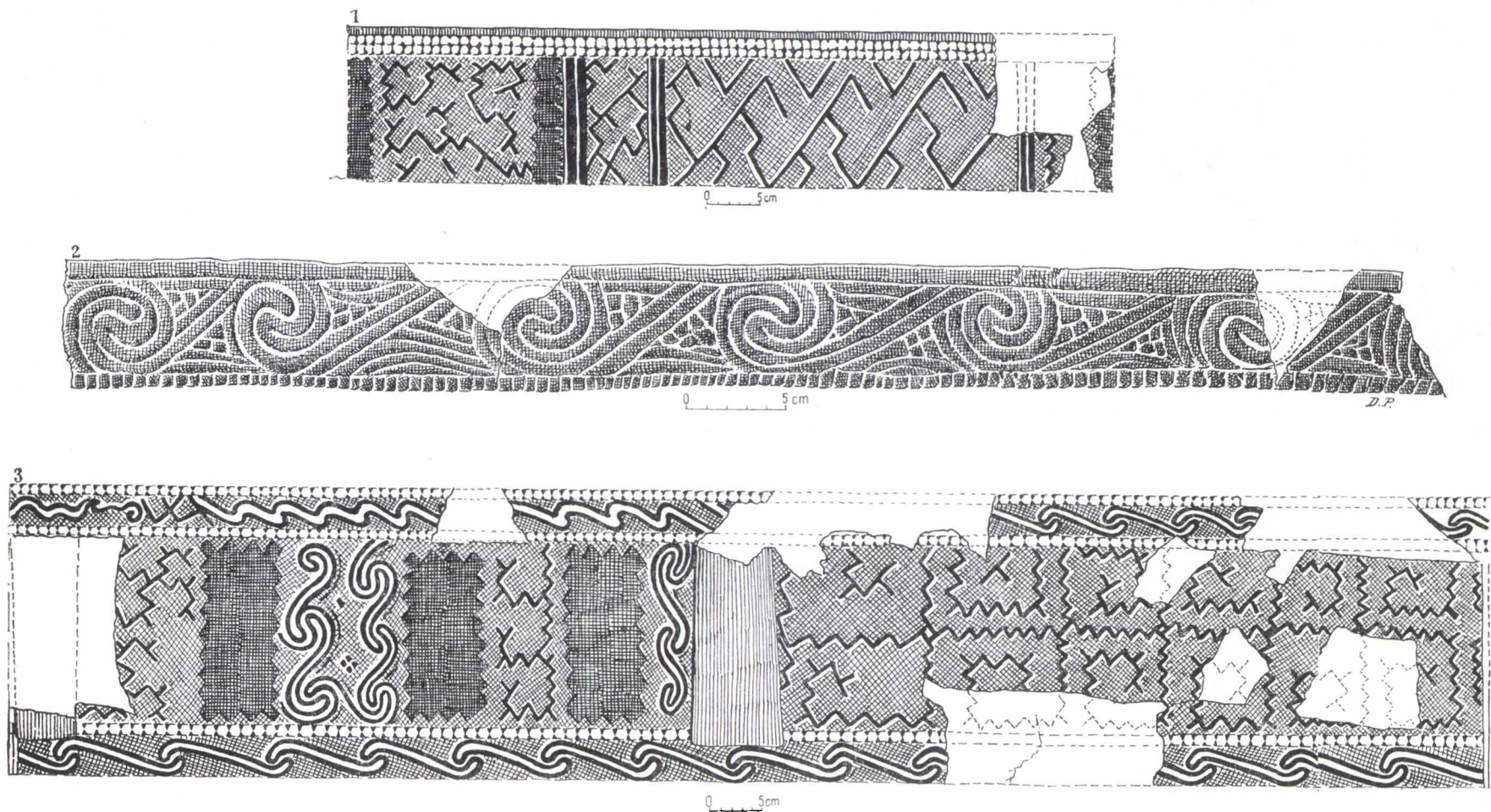


Fig. 6.— 1—3, Motive decorative desfășurate de pe vase de la Vădastra (faza Vădastra II).

anumită nuanță înclinată spre cea inițială — culoarea dată de « meșterul » străvechi, alături de patina vremii. Umbrele realizate prin tente transparente nu împieteză asupra clarității nici chiar a celor mai mici amănunte ale obiectului. Același lucru se poate spune și despre tehnica sa în tuș, prin care putea să scoată efecte de o infinită varietate (fig. 3 — 4).

În arta plastică, fantezia e mai liberă, conținutul mai plăcut, pe când arta în arheologie trebuie să fie fidelă, să redea adevărul cu sinceritate. Asemenea unui mare portretist care știe să evidențieze trăsăturile caracteristice ale personajelor printr-un adânc sondaj psihologic, maestrul Pecurariu știa să scoată în relief de pe piesele analizate acele amănunte care sînt de un real interes științific. Artă sa nu e naturalism sec, fotografic, ci tinde la revelarea clarității inițiale a obiectelor, azi umbrite de rosătura vremii. Bogată sa experiență îl făcea să vadă dincolo de aspectul brut al relicvelor și să reînvie din structura lor străveche atît cît e suficient ca să devină o bază de interpretare clară arheologului teoretician. Felul just al reproducerilor sale în desen sau culoare lămurește sau completează textul (fig. 5 — 6), ajută și dirijează spiritul cititorului contribuind, în general, la scoaterea în evidență a adevărului.

După pensionarea sa din 1938, fără a întrerupe lucrările de la muzeu, Pecurariu a desenat pentru Seminarul de arheologie preistorică de la Facultatea de litere și a colaborat la un *Album de preistorie generală și antichități naționale*¹², al cărui text pregătit de I. Andrișescu era aproape gata de tipar. Împreună cu desenele pieselor din mormîntul princiar de la Agighiol au fost cele mai bune desene ale sale, fără pereche ca execuție artistică, lucrate timp de mai mulți ani și mistuite apoi în incendiul ce a urmat bombardamentului de la Universitate (1944).

Din 1949 săpăturile arheologice au luat o mare extensiune. S-au continuat lucrările pe unele șantiere vechi și s-au deschis noi șantiere în toată țara. Maestrul Pecurariu, cu elanul tinereții — deși aproape octogenar — da toată puterea sa de muncă și de creație, ca și cu decenii în urmă. Negăsind satisfacție mai mare decît în artă și munca sa, n-a părăsit planșeta muzeului pînă la sfîrșitul vieții (4 aprilie 1960)¹³. Desenele sale, de cele mai multe ori nesemnate, se recunosc ușor în volumele publicațiilor apărute: *Studii și cercetări de istorie veche*, *Materiale și cercetări arheologice*, *Dacia*, *Revue d'Archéologie et d'Histoire ancienne*, nouv. série, sau în monografiile arheologice: *Hăbășești*, *Histria I*, *Izvoare*, *Căpi-dava I*, *Dinogetia I*, chiar dacă cerneala și hîrtia le reduc mult din valoare. Alte desene așteaptă să fie publicate în cadrul monografiilor sau studiilor proiectate: *Vădastra*, *Boian*, *Traian*, *Opaițele romane* etc.

Ca parte de lucru personal în acest răstimp pot fi citate peste patruzeci de compoziții în legătură cu artă populară¹⁴ și completarea manuscrisului mai vechi, *Originea Artei*, 350 p. + 35pl.¹⁵. Aci sînt înmănușiate observațiile și experiența unei munci de peste cinci decenii, și cu toate lipsurile sau erorile, cercetătorii tineri sau vîrstnici pot găsi și lucruri bune.

Cincizeci de ani de muncă și creație în serviciul artei și științei ! Realizările lui Dionisie Pecurariu — admirabil reprezentant al poporului — s-au înscris de-a lungul anilor în istoria arheologiei noastre¹⁶. Generațiile viitoare vor găsi în artă sa comori neprețuite, titlul de glorie al artistului.

¹² CORNELIU N. MATEESCU și MIRCEA PETRESCU-DĂMBOVIȚA, *Seminarul de Arheologie preistorică*, *Revista de Preistorie și Antichități naționale*, II — IV, 1940, p. 59.

¹³ Dar visul lui, crearea unei secții de desen arheologic la muzeu, vis care i-a insuflat din anii tinereții elan și perseverență de a crea, nu s-a împlinit.

¹⁴ Pentru unele compoziții s-a inspirat sau chiar a com-

binat motive decorative luate de pe ceramica neolitică și din epoca bronzului de la noi, pe care o cunoștea în amănunțime. Ca exemplu, dăm un model de scoarță (pl. I).

¹⁵ Aflat în păstrarea familiei Pecurariu.

¹⁶ CORNELIU N. MATEESCU, *Dionisie Pecurariu (1876 — 1960)*, *Revista Muzeelor*, II, 1965, 3, p. 241 — singura publicație în care au apărut cîteva cuvinte de amintire.



Pl. I. *Combinăție de motive decorative de pe vase neolitice și din epoca bronzului de la noi, pentru un model de scoarță românească.*

CRUCEA ÎNSCRISĂ ÎN CERC ÎN ORNAMENTICA CELTICĂ ȘI ROMÂNEASCĂ

de VIRGINIA CARTIANU

Descoperirile arheologice întreprinse în ultimii ani în Europa și pe tot cuprinsul țării noastre au dat la iveală numeroase urme ale prezenței celților în secolele care au precedat cucerirea romană. Ele confirmă ipotezele mai vechi asupra întinderii și culturii acestor popoare care, pentru o anumită perioadă, au realizat o unitate spirituală europeană netăgăduită astăzi.

Participarea intensă a celților la viața unor regiuni ale Europei, superioritatea spiritualității și artei lor ne îndeamnă să credem că urmele acestei culturi ar trebui căutate nu numai în ceea ce ni s-a păstrat ascuns în pământ, dar și în realitatea vie, în producția artistică și în literatura din trecut și de acum.

Fără îndoială că cercetarea științifică în acest sens este anevoioasă, iar rezultatele ar putea da loc la îndoieli și controverse. Credem totuși că, într-o cercetare științifică, orice ipoteză cu probabilitate de verosimil nu ar trebui să fie părăsită înainte de a se epuiza tot ceea ce ar putea oferi.

Este bine cunoscut că revărsarea celtică, pornită din centrul Europei, întâi spre vestul, apoi spre estul continentului, a cuprins, în parte, și teritoriul Daciei, fără să se poată preciza limitele ei.

Ideea unei influențe celtice asupra culturii geto-dacilor și a unor schimburi culturale între popoarele celtice și cele autohtone ale Daciei a fost adoptată încă în secolul al XIX-lea de către istorici și oameni de cultură români și străini¹. Această idee este destinată unei dezbateri mai largi, pe măsură ce descoperirile arheologice vor aduce noi informații în această privință².

În perioada mai apropiată, istoricii români au formulat din nou, mai mult sau mai puțin categoric, influența celților.

¹ Gr. G. Tocilescu, în *Dacia înainte de romani*, București, 1880, p. 522, combate afirmațiile lui Wachter, Wernsdorf, La Tour d'Auvergne, Pellontier, care «văd în toată Europa numai celto-daci și-i celtizează și pe geți»; Ion Maiorescu studiază câteva sute de cuvinte, presupuse celtice, prin analogie cu denumiri toponimice din Transilvania, Spania, Franța, vestul Angliei; Martin Samuel Möckesch constată că nu a existat altă invazie în afară de cea celtică. Limba și portul poporului român sînt «aceleași cu ale celților. Boierii români sînt aidoma cu acei «equites celtici», descriși de Cezar și de Polybiu; Fr. Müller, analizînd metalele, prelucrarea lor și armele, ajunge la concluzia

eronată că dacii erau celți; Henri Martin constată analogii între daci și gali, apropiați prin credința în viața cealaltă și, probabil, înrudiți prin sînge; Cezar Bollia c constată că motivul corbului și cel al crucii punctate la capete, care figurează mult pe monedele dace, sînt celtice. Acest din urmă motiv apare pe monedele bătute de celți în alte părți ale Europei; B. P. Hasdeu susținea un semiceltism al dacilor, o națiune traco-celtică, născută din contopirea cu tauriscii și celții boieni. Celții, neputînd fi nimiciți de Burebista, s-ar fi contopit în masa populației dace.

² Dintre descoperirile arheologice celtice de pe pămîntul țării noastre semnalăm pe cele mai importante: Apahida, Șilindia, Silviaș și Ciumești.

În alte studii⁹ ne-am preocupat de posibilitatea existenței unor reminiscențe celtice în literatura orală românească și am explicat analogiile găsite între producții literare din Țara Galilor și opera unor scriitori englezi reprezentativi pentru vechea cultură celtică și unele producții ale literaturii noastre, printr-un fond comun de inspirație, care, după părerea noastră, ar putea fi celtic.

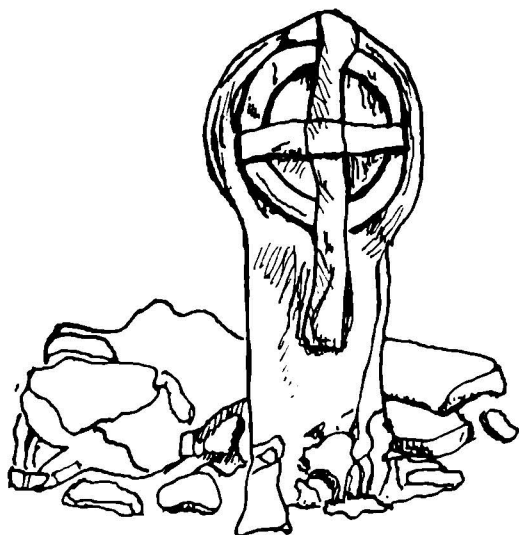


Fig. 4. — Cruce de hotar din granit de la Kilchoman, insula Islay (arhipelagul Hebridelor). (Desen după The Illustrated London News, nov. 17, 1934, p. 787.)

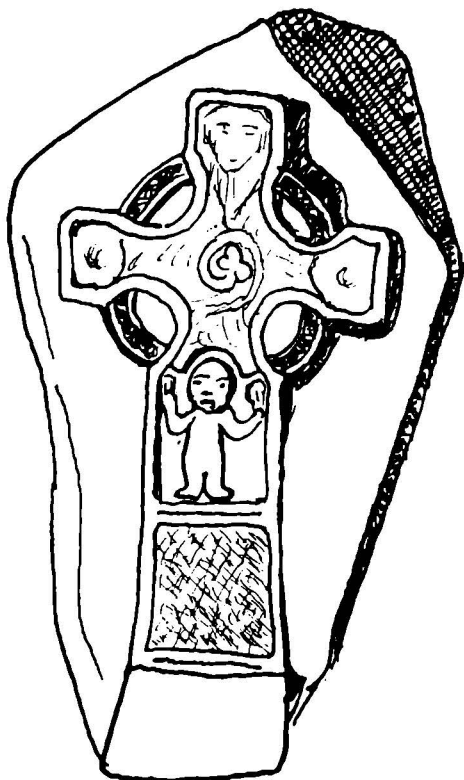


Fig. 5. — Cruce cu sculpturi antropo- și zoomorfe de la Gallen, Irlanda, sec. al IX-lea (?). (Desen după The Illustrated London News, febr. 23, 1935, p. 310.)

În materialul de față vom semnală un motiv decorativ întâlnit în arta populară din anumite regiuni ale Transilvaniei, motiv care este tipic pentru cultura celtică. Ne referim la roata cu patru spițe sau crucea înscrisă în cerc, cunoscută și astăzi în Anglia sub numele de « cruce celtică » (Celtic Cross).

Am întâlnit-o pentru prima dată în două exemplare în satul Sturminster Newton, Dorset (sud-vestul Angliei), în vara anului 1968, și față de surprinderea mea, persoana care mă însoțea, arheolog, mi-a atras atenția asupra interesului pe care-l prezintă aceste urme vechi într-o regiune cu numeroase vestigii ale culturii celtice, alături de monumente ce datează din epoci preistorice, ca Maiden Castle, Maumberry și Poundberry Rings, Stonehenge.

Din lucrările celtologilor rezultă că acest motiv se găsește cel mai frecvent și, după unele cercetări, chiar exclusiv, în sud-vestul Angliei, Țara Galilor, Irlanda, insulele Hebride și nord-vestul Scoției, toate ținuturi celtice.

⁹ VIRGINIA CARTIANU, *Izvoare străvechi de inspirație comună în opera lui J. C. Powys și a lui Lucian Blaga*, în *Viața românească*, nr. 7, 1969; idem, *Trei testamente poetice*, în *Viața românească*, nr. 6, 1969; idem, *Culoare și metaforă*

în romanele lui J. C. Powys și în poezia lui Lucian Blaga, în *Studii de literatură universală*, nr. XIV, 1970; idem, J. C. Powys (teză de doctorat), 1969.

Motivul de care ne ocupăm poate fi legat de ideea roții cu spițe, respectiv a discului solar, sau de ideea crucii. În al doilea caz, trebuie să subliniem că acest tip de cruce nu își are originea în propagarea creștinismului în lumea celtică, ci pare să fi fost un motiv decorativ sau încărcat cu anumite semnificații păgâne.

În Irlanda, biserica a fost remarcabil de tolerantă față de cultura precreștină a



Fig. 6. — Crucea St. Buins (stînga) și cea a lui Muiredach (dreapta) de la mănăstirea, Monasterboice, sec. al X-lea. (Reprodus după Ireland, Wien und München, 1966, p. 17.)



Fig. 7. — Cruce sculptată pe bloc vertical în cimitirul din Aberlemno Forfarshire. (Reprodus după J. Romilly Allen, Celtic Art in Pagan and Christian Times, London, 1912.)

populației celtice, astfel că « arta și literatura irlandeză a evului mediu, asimilînd elemente din tradiții păgâne celtice, greco-romane și creștine, s-a transformat, într-un mod specific, într-o nouă sinteză »¹⁰.

Aceeași constatare se poate face în legătură cu specificul artei picturilor ce s-a păstrat în Scoția, care, « cu toată influența artei creștine, a continuat să se dezvolte pe o linie proprie, într-o lume aparte »¹¹.

Motivul menționat în acest studiu se găsește sub formă de cruci simple, sculptate pe blocuri de piatră, cu inscripții latine și celtice (în alfabetul ogam), datînd din secolul al V-lea; cruci detașate de blocul de piatră înscrise în cerc; altele mult mai tîrzii, bogat ornamentate; iar din secolul al X-lea au rămas cruci care reprezintă scene ale răstignirii pe o parte și scene realiste din viața de toate zilele pe cealaltă parte.

¹⁰ BIELER LUDWIG, *Ireland, Harbinger of the Middle Ages*, London, 1966, p. 1–2.

¹¹ NORA K. CHADWICK, *Celtic Britain*, London, 1967, p. 139.

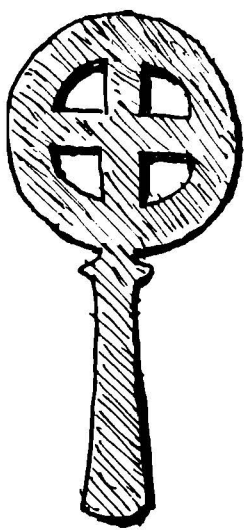


Fig. 8. — Cruce de casă cumpărată la Borșa, Maramureș. 24 cm lungime / 13 cm diametru. Colecția J. Sturdza.



Fig. 9. — Detaliu de poartă. Casa Berbești, Maramureș, 1775. Muzeul Satului, București.

Numărul crucilor celtice din vestul Angliei a fost, se pare, mare în trecut, dar cele mai multe au fost distruse la Reformă, o dată cu mănăstirile de care aparțineau. În insula Iona din arhipelagul Hebridelor, renumită pentru manuscrisele ce au fost compuse de către erudiții celți refugiați acolo, ar fi existat vreo 360 de cruci, dintre care cele mai multe au fost aruncate în mare în secolul al XVI-lea. Insula constituia un loc sacru al bisericii celtice cu mult înainte ca Sf. Columba, venind din Irlanda, să debarce în anul 543.

Alte cruci remarcabile ca valoare artistică se mai găsesc la Argyll (în vestul Scoției), printre care cea denumită a Sf. Martin, și la Inveraray (în Argyllshire, vestul Scoției), iar în Irlanda, la Monasterboice.

Fără îndoială că motivul roții cu patru spițe avea o semnificație deosebită în lumea celtică, deoarece acest fapt pare să fie confirmat prin prezența lui pe numeroase monede celtice ¹².

¹² A. BLANCHET, *Traité des monnaies gauloises*, Paris, 1905; R. FORRER, *Keltische Numismatik der Rhein und Donauländer*, Graz, 1908; HENRI de la TOUR, *Atlas des monnaies gauloises*, 1892; GRÓF DESSEWFFY MIKLOS, *Barbar*

Penzei, 1910; dr. G. SEVEREANU, *Symboles religieux sur les monnaies celtiques*, în *Buletinul Societății numismatice române*, anul XXI, nr. 59–60/1926, p. 40; Lengyel Lancelot, *L'art gaulois dans les médailles*, Ed. Corvina, Montrouge-Seine, 1954.



Fig. 10. — Cruci de lemn în cimitirul bisericii din satul Dragomirești, Maramureș.
(Foto Virginia Cartianu, 1960.)

În ultimii 25 de ani descoperirile arheologice au dat la iveală un număr de tezaururi monetare celtice importante¹³, situate în nordul, în vestul Transilvaniei și în Oltenia¹⁴, cu o frecvență mare a acestui motiv, care apare uneori și pe monedele dacice, cu vădite elemente stilistice împrumutate de la celți (ca de pildă în tezaururile monetare din zona Hunedoarei, de la Aiud, Cugir, Rădulești, Sălașul de Sus și Chereluș-Arad).

Studiind emisiunile de monede celtice din răsăritul Europei, Karl Pink stabilește numeroase asemănări între monedele găsite în Galia și cele din Noricum, Moravia, Slovacia și Transilvania și scrie că « Slovacia și Noricum stau sub influența galică directă. Celții boieni se numără din punct de vedere numismatic printre celții de apus »¹⁵. În privința Transilvaniei, se poate vorbi de « o artă dacă pentru straturile mai recente, dar tipurile vechi sînt de caracter hotărît pur celtic »¹⁶.

Karl Pink susține că primul centru important de emisiune celtică ar fi fost Banatul, bogat în metale, iar al doilea zona Maramureșului, unde minereul provenea de la Baia Mare.

¹³ Tezaurul de la Tulgheș-Mireșul Mare, Maramureș, 200 de monede celtice cunoscute, publicate, DORIN POPESCU, în *Dacia*, IX — X, 1941—1944 și *Numismatikai Közöny* 43, 1944; tezaurul de la Șilindia, jud. Arad, găsit în 1967, inedit, conține peste 700 de monede, în majoritate celtice, după CONSTANTIN PREDA, *Monedele geto-dacilor*, în ms.; tezaurul de la Crișeni, jud. Cluj, găsit în 1963, peste 100 de monede dacice și celtice, EUGEN CHIRILĂ, *Dacia*, N. S., vol. IX, 1965, p. 185—200; tezaurul de la Copăceni-Vilcea, Oltenia, găsit în 1944, este identic cu cel de la Tulgheș-

Mireșul Mare din Maramureș, CONSTANTIN PREDA, *Monedele geto-dacilor*, în ms.; tezaurul de la Jibea (lingă Călimănești), peste 300 de monede dacice și celtice, CONSTANTIN PREDA, *Studii și cercetări numismatice*, IV, 1968.

¹⁴ KARL PINK, *Die Münzprägung der Ostkelten und ihrer Nachbarn*, Institut für Münzkunde und Archäologie der P. Pázmány-Universität, Budapest, VIII, *Múzeum-Kör* 6—8, 1939, p. 162.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 130.

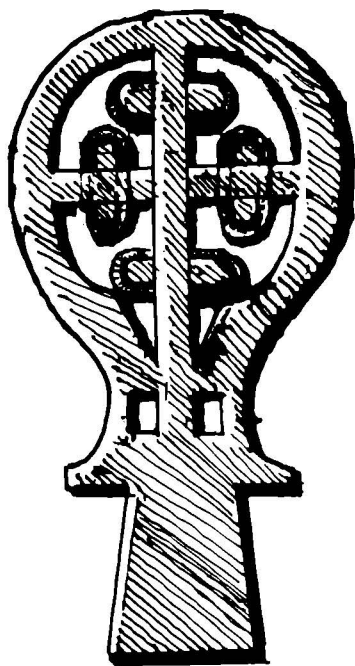


Fig. 11. — Cruce de casă (lemn) din cătunul Casa de Piatră (lângă Scărișoara), pe valea Gârzii. 18,50 cm lungime/10 cm diametru. Colecția J. Sturdza.

El subliniază frumusețea și măiestria artistică a monedelor găsite în această ultimă regiune, unde locuia poporul tauriscilor, și subliniază din nou analogiile cu monedele găsite în Galia. După ipoteza sa, nordul și vestul Transilvaniei s-au dovedit mai active decât sudul, în care stilul celt se contopește cu cel dacic, apropiat în multe privințe, ca specific, de cel tracic. Circulația monedelor celtice ne indică sensul unor fluxuri de populație și cultură.

Tezaurile celtice descoperite în Anglia, care datează fie dinainte, fie de după campaniile lui Cezar, dintre care unele date la iveală recent, arată « legătura Britaniei cu Galia ». Ruta comerțului cu cositor de la minele din Cornwall, despre care scriau Diodor din Sicilia, Strabo și alții, trecea via valea Loarei spre Marsilia. Din acea epocă (200 — 150 î. e. n.) unul din motivele specifice ale monedei folosite în insulele britanice era roata cu patru spițe, care devenea uneori astru complex cu mai multe raze înscrise în cerc și fie însoțea călărețul, fie se găsea deasupra coamei calului sau sub cal.

D. F. Allen¹⁷ constată o asemănare frapantă între monedele din Anglia și cele din Galia și ajunge la concluzia unității lumii celte.

J. Déchelette¹⁸ analizează analogiile între motivele de pe bijuteriile și torquesurile din sudul și vestul Franței și cele din Europa centrală — Boemia, Moravia, Ungaria și Transilvania — și conchide că existau strânse legături între diferitele triburi celtice din răsăritul și apusul Europei, în ciuda distanțelor.

Față de răspândirea pe care o avea motivul roții cu patru spițe, respectiv al crucii înscrise în cerc, în cultura celtă, este plauzibil ca acesta să fi fost difuzat de către celți după ce au pătruns pe pământul Daciei, pe căile Dunării și ale principalelor cursuri de apă, care se vărsau în Tisa, drumuri admise de către istorici și arheologi.

Difuzarea a putut fi cu atât mai activă, cu cât inițial acest motiv ornamental va fi avut o funcție de simbol cu semnificații importante.

În cercetarea întreprinsă pînă acum am întîlnit motivul roții cu patru spițe, respectiv al crucii înscrise în cerc, în Maramureș, ca motiv decorativ sculptat pe porțile de intrare la curți și la case și în cimitire, și în anumite sate dinspre Munții Apuseni.

Paralelisme și concordanțele relevate mai sus, cît și cele din alte studii precedente, ne-au condus la formularea unei ipoteze de lucru a unei moșteniri celtice, ipoteză a cărei verificare cere, fără îndoială, cercetări aprofundate*.

¹⁷ D. F. ALLEN, *The Origins of Coinage in Britain*, London, 1958, p. 22.

¹⁸ J. DÉCHELETTE, *Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine*, Paris, 1927.

* Figurile nr. 4, 5 și 7 ale acestui articol au fost desenate sau fotografiate după materialul pus la dispoziție din biblioteca Muzeului de artă comparată, prin amabilitatea custodelui acestui muzeu, Alexandra Slătineanu.

REPREZENTĂRI ALE «POMULUI VIEȚII» PE INELE ROMÂNEȘTI DIN SECOLELE XVI—XVII

de FLAMINIU MÎRȚU

In cadrul motivelor vegetale folosite « ab antiquo » în arta profană și religioasă a podoabelor, tema dendrolatriei, a mitului pomului vieții, simbolul mistic creștin al vieții și al învierii continue, prin analogie cu renașterea anuală a frunzelor arborilor, este bine cunoscută și la poporul român. Geneza mitului în țările române nu va intra în preocupările de față. Într-o problemă asemănătoare, cea a reprezentărilor florii de crin, am formulat opinii, rezultate din analiza judicioasă a unor materiale arheologice inedite¹. Vom cerceta aici reprezentarea pe inele a arborelui sacru propriu-zis, cu diversele sale înfățișări cristalizate ca atare și funcționalitatea diversă a acestor categorii de materiale anulare — ca podoabe și ca accesorii la ritualul funerar —, toate fără vreun dubiu asupra prezenței temei dendrologice. O serie de descoperiri arheologice ne-au pus și de astă dată la îndemână materiale, uneori destul de concludente, interceptate îndeosebi în conținutul inventarelor din secolele XVI și XVII. Asemenea inele au dat rezervațiile funerare cu morminte din perioada menționată, descoperite cu ocazia săpăturilor arheologice efectuate la Cîmpulung², Lerești³, Cetățeni, București, Mănăstirea Valea-Titești⁴ (zona Pitești-Argeș) și la Giulești-Maramureș. Distingem astfel, în evoluția figurativă și cronologică a reprezentării, cel mai vechi tip, pomul simplu, fără alte asocieri simbolice.

Este vorba de reprezentarea unui arbore, cu coroana desfășurată, incizat pe chaton-ul unui inel mic din secolele XV-XVI, realizat din tablă de argint, a cărui verigă face corp comun cu restul, provenind din săpăturile de la Cetățeni-Argeș. Cîmpul ne arată coroara unui arbore, formată din vîrf și ramuri laterale, cu aspectul caracteristic al frunzelor de tipul ace de brad (fig. 1/1), un decor asemănător fiind prelungit și pe verigă, care — reținem — nu este încheiată.

O reprezentare de același tip de arbore desfășurat, dar cu frunzele lungi, aflăm pe inelul interceptat în mormîntul⁵ nr. 50 din necropola feudală de la Lerești. Din argint, chaton-ul oval-octogonal, făcînd corp comun cu veriga, foarte lată, poartă în centrul cîm-

¹ FLAMINIU MÎRȚU, *Reprezentarea florii de crin pe inele*, în *Țara Românească*, în secolele XIV — XVI, în SCIA, seria artă plastică, nr. 1/1969, p. 123—129; I. D. ȘTEFĂNESCU, *Cu privire la stema Țării Românești*, în S.C.N., I, 1957, p. 378—379; I. BOGDAN, *Relațiile Țării Românești cu Brașovul și cu Țara Ungurească*, în secolele XV — XVI, București, 1905, p. LXVII — LXVIII.

² Efectuate de Muzeul Cîmpulung și conduse de autor, în anii 1964—1969.

³ Efectuate de Muzeul Cîmpulung și conduse de autor,

în anii 1964—1966, cf. FLAMINIU MÎRȚU, *Biserica necunoscută din secolul al XV-lea, descoperită la Lerești-Muscel*, în *Biserica ortodoxă română*, LXXXVI, nr. 3—5/1968, p. 446—454.

⁴ Efectuate de Muzeul Cîmpulung și conduse de autor în anul 1969.

⁵ Cu un bogat inventar: cercei auriți, lucrați în tehnica filigran și « à jour », trilobați, masive mărgelile policrome cu facies alveolar etc.



Fig. 1. — Inele cu simbolul « pomul vieții », descoperite în rezervațiile funerare din Cîmpulung, Lerești, Cetățeni, Mănăstirea Valea-Titești, Giulești-Maramureș, 1—3, din sec. XV — XVI; 4—7, din sec. XVII. Mărite de trei ori.

pului, ușor incizat, același arbore desfășurat, cu ramuri rare, conturat de un dublu cerc (fig. 1/2). Întocmai ca la primul inel, este de remarcat și de reținut că veriga acestuia nu este încheiată, partea inferioară aplatisată fiind terminată prin două extremități ce se petrec una peste alta și lasă un spațiu liber între ele.

Începînd cu sfîrșitul secolului al XVI-lea, reprezentarea arborelui vieții pe inele este, de regulă, însoțită de imagini ornotomorfe sau antropomorfe, respectiv de cîte una

sau două păsări, sau de către două personaje ce încadrează pomul. Excepție formează pomul de pe pecetile domnești sau de pe bulele sigilare din această perioadă, unde arborele dintre personajele voievodale nu este niciodată însoțit de alte reprezentări, în afara soarelui și a lunii, ca simboluri creștine ale cosmosului, și este admis că tema dendrologică pe documentele sfragistice amintite simbolizează transmiterea puterii domnești din tată în fiu, cu asocierea la domnie, exceptînd cazul cînd pomul apare între voievod și doamna țării ⁶.

Dacă însă pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea — începutul secolului al XVII-lea nu aflăm pe inele, și nici pe lespezile tombale ⁷, asocierea arborelui sacru cu imagini zoo- și antropomorfe, ulterior vom găsi, pe inelele despre care ne ocupăm, asocierile amintite.

Trecerea la această fază se face însă treptat, motivul dendrologic fiind însoțit la început numai de o singură pasăre. Recent ⁸, inelul descoperit la scheletul de copil din mormîntul nr. 1, de lîngă pragul pronaos-naos al bisericii Mănăstirii Valea, din Titești-Argeș, este semnificativ pentru această perioadă. Din argint masiv, lucrat în tehnica de turnare și ciocănire subsecventă, cîmpul chaton-ului, făcînd corp cu veriga, prezintă, incizată într-un oval, o pasăre cu aripile strînse, asemănătoare unui porumbel, din a cărui spinare se înalță — ca o palmetă alungită — pomul vieții (fig. 1/3). Trei stele încadrează reprezentarea, iar alte două se află pe porțiunea de legătură a chaton-ului cu veriga. O piesă similară ca reprezentare și datare a fost aflată la Străulești (București) ⁹.

Aici sînt prezentate, parțial, ramurile arborelui, în fața unei păsări care ciugulește din frunze. Pe inelul din argint aurit, turnat dintr-o bucată, descoperit la scheletul din mormîntul nr. 18, din rezervația funerară deservită de fosta biserică Valea din Cîmpulung, monument de cult astăzi dispărut, este reprezentată o tulpină dreaptă de arbore, cu vîrful format din trei ramuri, cu frunzele în totul asemănătoare acelor de brad (fig. 1/4).

Afrontate, încadrînd pomul, se află două păsări înclinate pe spate, cu piepturile bombate, scoase în afară, ca și aripile, și bine proptite pe cozi și pe picioare.

Încadrat în timp, inelul aparține secolului al XVII-lea, potrivit tipologiei vasului funerar din sticlă, adiacent, aflat în inventarul mormîntului, și îndeosebi situării acestuia din urmă sub mormîntul nr. 13 din nivelul datat cu ajutorul cerceilor formați din monede emise în secolul al XVIII-lea. Pe un alt inel aparținînd aceleiași tipologii, realizat din bronz și aflat în mormîntul nr. 16 din necropola Fundeni, Cîmpulung, arborele vieții se prezintă ca o tulpină dreaptă, fără ramuri, aceasta însăși semănînd cu o creangă de brad cu acele caracteristice. Păsările afrontate îl însoțesc, în poziție diferită de a precedentului (fig. 1/5), fiind inversate una față de cealaltă. Este de reținut că inelul a fost descoperit pe degetul mijlociu de la mîna stîngă, dar pe inelarul de la aceeași mîna s-a aflat un alt inel, tot din bronz, avînd pe chaton floarea de crin reprezentată stilizat, situație unică în cadrul celor peste 400 de morminte feudale săpate în zona Muscelului, atît prin prezența — neobișnuită — a două inele la același schelet, cît mai ales prin asocierea celor două reprezentări dendrologice — de tip apusean ¹⁰ și de tip răsăritean — cu aceeași simbolică religioasă, a vieții și învierii continue. La Lerești, într-un cavou din secolul al XVII-lea, neprofanat ¹¹, s-a interceptat de asemenea, în cuprinsul inventarului, pe falangina inelarului de la mîna dreaptă a scheletului, un inel din argint, cu veriga turnată o dată cu chaton-ul oval, pe al cărui cîmp se află gravate *en creux* două păsări semănînd a păuni, ținînd cite un picior proptit pe trunchiul pomului aflat între ele și din care se disting

⁶ E. VÎRTOSU, *Titulatura domnilor și asocierea la domnie*, București, 1960, p. 247 și 255; I. D. ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 379.

⁷ Între altele, cunoscuta lespede funerară de la Argeș, atribuită lui Radu I, deci sfîrșitului secolului al XIV-lea, cu motivul « pomului vieții » neînsoțit de alte reprezentări, cf. V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, București, 1959, p. 337 și I. D. ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 381, spre deosebire de lespede tombală din biserica Precista din Bacău de pe mormîntul Cristinei, soția postelnicului Fotea, din 1636, pe care pomul este flancat de păsări.

⁸ Campanie de cercetări prin săpături arheologice întreprinse de Muzeul Cîmpulung între 20.X. — 2.XI.1969, conduse de autor.

⁹ MARGARETA CONSTANTINIU, PANAIT I. PANAIT, IOANA PANAIT, *Șantierul arheologic Băneasa-Străulești*, în *Cercetări arheologice în București*, II, 1965, p. 211, fig. 110/1 și p. 212.

¹⁰ FLAMINIU MÎRȚU, *Reprezentarea florii de crin pe inele*, în *Țara Românească...*, p. 128.

¹¹ FLAMINIU MÎRȚU, *Biserica necunoscută din secolul al XV-lea, descoperită la Lerești-Muscel*, loc. cit., p. 451.

clar: coroana alungită, tulpina și rădăcina (fig. 1/6). Ca specie, arborele cu coroana conică se aseamănă unui plop sau chiparos stilizat.

Asocierea pomului vieții cu reprezentările antropomorfe pe inele, în genere (excepțind cele cu funcționalitate sigilară), este mai puțin frecventă. O astfel de reprezentare aflăm pe inelul descoperit la Giulești-Maramureș, în complexul rezervației funerare din jurul bisericii de piatră cercetate aici ¹².

Din aceeași perioadă a secolelor XVI-XVII, pomul vieții este de această dată susținut, de o parte și de alta, de două personaje umane aflate, asemănătoare unor genii, având veșminte ce cad în falduri, într-o poziție ușor înclinată pe spate, ca în vârtejul unui dans în jurul pomului (fig. 1/7). Acesta are tulpina dreaptă, iar coroana seamănă mult cu fructul unui conifer sau cu un thyrs antic, având în stînga și dreapta sa câte un vrei ridicat în sus.

Neavînd însă o legendă, nici măcar monogramă, iar personajele fiind alegorice și fără vreun atribut simbolic cu semnificație personală, este puțin probabil ca piesa în cauză să fi fost un sigiliu, ci, cu multă probabilitate, un inel de podoabă sau o amuletă cu temă dendrologică. Din analiza judicioasă a inelelor prezentate, considerăm, sub rezerva descoperirii unor materiale similare, că tema dendrologică, cu străvechiul mit al pomului vieții, reprezentat pe materialele anulare — indiferent dacă a venit la noi din Orient sau din Occident ¹³ —, include două etape ca reprezentare și, de asemenea, funcționalități diverse.

Ca reprezentare, începînd cu primele imagini din secolul al XV-lea, cînd arborele sacru este semnalat pe pecetea unor domni dregători ¹⁴, mari bani ai Craiovei, mari vornici, el apare și pe inele, însă și aici, ca peste tot, fără nici o altă asociere zoomorfă adiacentă.

Numai într-o a doua fază, ulterioară — secolul al XVII-lea —, apar cu frecvență, alături de pom, elemente noi: cai ¹⁵, respectiv o pasăre, apoi două, motiv oriental de esență precreștină, simbolul fiind « pasărea sufletului », sub înfățișarea de porumbel, păuni etc. (fig. 1/3, 4, 5, 6).

Arborele de pe cîmpul inelelor este întotdeauna o specie de conifere din clasa gimnospermelor, cu frunze aciculare, monoice sau dioice, în speță brad, pin, chiparos, pomul specific paradisului creștin, ușor de recunoscut, deși uneori mult stilizat, semănînd cu plopul, imagine de altfel similară reprezentărilor în cauză aflate pe documentele sigilografice, de la pecetea domnești pînă la cele ale marilor boieri, menționate mai sus ¹⁶.

Faptul însă că flora țării noastre nu cuprinde și chiparosul dă înțietate și — credem — exclusivitate bradului, a cărui frecvență multilaterală în folclorul poporului român este îndeosebi cunoscută, fiind folosit ca ornament simbolic în momentele cruciale ale existenței umane: naștere, nuntă, moarte.

Genetic, poate fi urmărit la noi pînă la strămoșii geto-daci, care-l foloseau cu deosebită frecvență și ca motiv ornamental în decorarea ceramicii (crenguța de brad dacică); dar desigur că pe plan universal, ca prototip iconografic anterior, are o geneză mesopotamică ¹⁷, în «homul», arborele sacru, ce conținea suc tămăduitor al bolilor trupesti și sufletești.

Distingem o dublă funcționalitate a inelelor cu reprezentarea pomului vieții. Într-o primă categorie sînt piese uzuale, de podoabă sau cu valoare de amuletă, purtate de posesorii pentru care arborele sacru, bradul ce rămîne tot timpul verde, păstrîndu-și frunzele și iarna, sau chiparosul, socotit că nu putrezește și are o viață multiseculară, sînt consi-

¹² R. POPA și M. ZDROBA, *Ctitoria cnezilor giuleșteni*, în SCIV, 20, 2/1969, p. 279, fig. 8 i. Facem o rezervă fermă privind interpretarea dată unor inele aflate aici, prezumate ca fiind inele sigilare și reprezentînd capul de bour stilizat. Potrivit numeroaselor piese de acest fel, studiate de noi, cele de la Giulești poartă de asemenea, pe cîmpul chaton-ului respectiv, reprezentări variate ale florii de crin, în evoluția figurativă de « pom al vieții », cu aceeași simbolică religioasă și fără nici o semnificație de emblema heraldică sau funcționalitate de « sigillum anuli » (vezi nota nr. 10).

¹³ HERBERT KÜHN, *Die Lebensbaum und Beterschnallen der Völkerwanderungszeit*, în *Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst*, 18, 1949—1953, p. 33—58.

¹⁴ EM. VÎRTOSU, *Din sigilografia Moldovei și a Țării Românești*, în *Documente privind istoria României*, Introducere II, p. 512, 516, 517, 528, fig. 62.

¹⁵ PAUL PETRESCU, « Pomul vieții » în *arta populară din România*, în SCIA, nr. 1/1961.

¹⁶ EM. VÎRTOSU, *op. cit.*, *ibidem*.

¹⁷ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 152.

derați ca simbol al nemuririi, respectiv ca favorizînd durată excepțional de lungă a unei vieți. Astfel sînt inelele pe care pomul vieții nu este în mod obișnuit însoțit de reprezentările ornitomorfe amintite, ci figurează întocmai ca pe sigiliile domnești și boierești, adică însoțind personaje individualizate, alegorice sau mitologice.

O a doua categorie, cea mai numeroasă, pe linia descoperirilor, o formează inelele cu motivul arborelui însoțit de păsări, care au o funcționalitate de ritual funerar, destul de bine stabilită, fiind descoperite, aproape fără excepție, la schelete din mormintele rezervațiilor funerare medievale.

Este vorba de mitul creștin al bradului, simbol religios al reînvierii și al vieții veșnice după moarte, a cărui reprezentare era considerată cvasi obligatorie în inventarul funerar al morților.

Păsările, care în ornamentarea podoabelor propriu-zise sînt de obicei o temă de proveniență orientală¹⁸, au aici semnificația de « pasărea sufletului » și sînt, aproape fără excepție, prezentate însoțind pomul pe cîmpul inelelor aflate în morminte. Cînd lipsește totuși, caracterul cert funerar al inelelor cu temă dendrologică este prezumat de un detaliu de ordin tehnic: veriga inelului nu este încheiată (cazurile semnalate mai sus), piesa fiind executată ad-hoc, în grabă, cu prilejul morții cuiva, pentru a fi inclusă în inventarul funerar, fiind evident că astfel nu putea fi purtată ca podoabă profană, fiind incomodă pe deget și riscînd a fi ușor pierdută.

Din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, nu mai cunoaștem practica folosirii unor inele funerare cu reprezentarea pomului sacru. Motivele vegetale dendrologice sînt preluate prin reprezentări similare localizate acum pe cruci¹⁹, care vor atesta prezența simbolului.

Este știut, de altfel, că însăși crucea avea sensul de simbol creștin al vieții, purtînd numele de « lemn » cu semnificația de copac, pe care l-a înlocuit²⁰ figurativ, păstrîndu-i însă vechea simbolică, ceea ce socotim că este valabil și pentru reprezentările crucii pe inelele cu funcționalitatea funerară.

Același reflex al vechiului pom al vieții trebuie să-l vedem și mult mai tîrziu în ritualul funerar al aceluiași măr sau brăduț, împodobit cu panglici și ofrande preparate din produse vegetale (covrigi, turtă dulce, colaci), care, după cum se știe, se fixează și astăzi pe morminte cu ocazia înhumărilor în localități ce și-au păstrat vechile tradiții.

Dendrolatria, cultul arborilor, cu semnificația unei concepții universale de origine precreștină asupra lumii, ne prilejuiește, prin reprezentarea « pomului vieții » pe inelele descoperite pe teritoriul țării noastre, încă o dovadă a posibilităților de reală inventivitate, de măiestrie artistică și tehnică pe care le-au stăpînit orfevrii noștri medievali, în covîrșitoarea lor majoritate meșteri locali.

¹⁸ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 455.

¹⁹ I. CHELCEA, *Prelucrarea artistică a pietrei în satul Scheia din județul Iași*, în SCIA, 15, nr. 2/1968, p. 247,

fig. 7.

²⁰ HERBERT KÜHN, *op. cit.*, *ibidem*; I. D. ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 377–378, nota 4.

de GEORGE P. NEDELCU

In Lista monumentelor de cultură de pe teritoriul Republicii Populare Române¹ este consemnat ca existând la Cimitirul Bellu din București monumentul funerar al pictorului Serafim de D. Paciurea, fără să se indice prenumele decedatului.

G. Bezviconi², cercetînd monumentele de artă existente în același cimitir, înregistrează lapidar: bustul pictorului Petre Serafim.

Verificînd, am găsit afișat pe planul de la intrarea cimitirului, la figura 74, ca fiind înmormîntat acolo Petre Serafim, pictor. La căpățiul mormîntului acestuia se înalță un monument din piatră pe soclul căruia s-a fixat în basorelief o paletă cu vopsele și două pensule încrucișate peste un mănunchi de frunze. Deasupra lor scrie: « Petre Serafim -- Artist pictor -- 1867 + 1910 ». În nișa monumentului este băgat bustul defunctului, portret în bronz patinat de vechime, înalt de 50 cm. Fiind curățat, la baza lui a apărut, pe o latură, inscripția: « D. Paciurea, 1910 », iar în partea cealaltă: « Turnătoria artistică de bronz -- V. V. Rășcanu et Comp. -- București 1910 ».

Acesta trebuie să fie bustul care a fost expus la a XVI-a expoziție a Cercului artistic³. Pînă la catagrafia întocmită de către Comisia științifică a muzeelor, monumentelor istorice și artistice, mai sus amintită, au fost zeci de ani cînd nu s-a mai știut ce devenise opera lui Paciurea de care ne ocupăm și nici familia pictorului nu știa cine a fost autorul bustului rudei lor.

Alături de monument, modestă, se ridică o cruce albă pe care scrie simplu: Valeria. Acolo este înhumată Valeria Serafim, fiica lui Anton Serafim, soră cu Petre Serafim și model al tabloului acestuia din urmă intitulat *Femeia care calcă*. În continuare, urmează o cruce pe care nu s-a putut desluși numele și, în sfîrșit, se înalță o cruce din piatră pe care s-a săpat: « Anton Serafim -- 73 ani; Elena Serafim -- + 26 sept. 1923 -- 79 ani ». Este vorba de părinții lui Petre Serafim. Tatăl, Anton Serafim, a fost zugrav de icoane și de biserici și a trăit în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, fiind elev și continuator al fratelui său Vasile Serafim, și prieten apropiat și tovarăș de atelier cu Nicolae Grigorescu⁴.

Bustul lui Petre Serafim a fost așezat la cîtva timp după moartea sa (2 mai 1910), deoarece turnarea în bronz s-a făcut în septembrie 1910 în atelierul de turnătorie artistică al lui Vasile V. Rășcanu⁵. El este lucrat în aceeași factură ca portretele lui Gheorghe

¹ Academia R.P.R., Comisia științifică a muzeelor, monumentelor istorice și artistice, *Lista monumentelor de cultură de pe teritoriul R.P.R.*, 1956, p. 146, nr. 72.

² G. BEZVICONI, *Cimitirul Bellu din București, muzeu de sculptură și arhitectură*, în *Monumente și muzee*, I, 1958, Edit. Academiei R.P.R., p. 199.

³ Cf. PETRE OPREA, *Dumitru Paciurea. Anii copilăriei*,

adolescenței, debutului și afirmării, în *Revista muzeelor*, nr. 3/1969, p. 215.

⁴ G. OPRESCU, *Pictura românească în secolul XIX*, ed. a II-a, București, 1943, p. 159, nota 1.

⁵ Cf. I. GRUIA, *O instituție de artă națională. Turnătoria artistică a d-lui Rășcanu*, în *Secolul*, 19 septembrie 1910.

Petrașcu (1907), Ștefan Luchian (1908) și Spiru Haret (1910). Puținul timp care separă crearea acestor opere explică apropierea de concepție și realizare care le leagă: viziune monumentală, în ciuda dimensiunilor reduse, și modelaj nuanțat, de o deosebită sensibilitate și expresivitate a suprafețelor. Jocul de volume, de umbre și lumini a dat posibilitate sculptorului să interpreteze psihologic portretul-bust al lui Petre Serafim, diferențindu-l de cele mai sus citate: Spiru Haret este energic, demn, serios în gând și fapte; Gheorghe Petrașcu scrutează viața și mediul înconjurător, atent, curios, plin de încredere în sine; Ștefan Luchian apleacă meditativ capul, cu o expresie de suferință, profund interiorizat; Petre Serafim are privirea pierdută în depărtare, visător, desprins de cele ce se întâmplă în jurul său, cu o nuanță ușoară de tristețe plutindu-i pe față. Prietenia dintre sculptor și pictor, după tradiția existentă în familie, lămurește cunoașterea de către autor a stărilor psihice dominante ale modelului și justifică sinceritatea cu care Paciurea și-a realizat opera. Iar patina de vechi așternută pe statuie adaugă, încă, la melancolia care învăluiește portretul lui Petre Serafim, legându-l de ambianța specifică a Cimitirului Bellu.

Petre Serafim a fost fiul lui Anton Serafim, pictor iconar și de biserici; nepot al lui Vasile Serafim, și el pictor iconar și de biserici din mijlocul secolului al XIX-lea; frate cu Dumitru Serafim, pictor și profesor la Școala de arte frumoase din București; văr cu Niculae V. Serafim, pictor și profesor de franceză și desen la Pitești; și văr cu Stelian V. Serafim care a urmat sculptura cu Karl Storck bătrînul, dar nu a profesat⁶. A aparținut așadar unei familii care a practicat arta pictoricească din tată în fiu aproape un veac.

Este probabil că a învățat de mic să țină pensula în mînă, fiindcă atît ambianța din casa părintească, cît și aceea existentă în casele rudelor sale apropiate l-au îndemnat la aceasta. La Școala națională de arte frumoase s-a înscris tîrziu, în 1888, cînd avea



Fig. 1. — Monumentele funerare din Cimitirul Bellu ale pictorilor Anton și Petre A. Serafim cu bustul în bronz al lui Petre A. Serafim de D. Paciurea (foto P. Nedelcu).

21 ani, și a urmat pînă în 1892. În registrul matricol al elevilor și elevelor din secțiunea de pictură și sculptură, aflat în arhiva Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București, la nr. 43 se găsește foaia sa matricolă din care se desprinde că era român, ortodox, născut în București, la 13 mai 1867, poseda act de absolvire a patru clase primare și s-a înscris la 9 februarie 1888 în școală, unde a lucrat desenul după busturi antice, desenul după figuri antice, a desenat după natură, a făcut studii de capete de expresie, compoziții și a învățat perspectiva. Munca lui școlară a fost recompensată cu acordarea de mențiuni, medalii și premii.

⁶ GEORGE P. NEDELCU, Vasile Serafim, pictor din secolul

al XIX-lea, în SCIA, nr. 2/1969, p. 331.



Fig. 2. — Dimitrie Paciurea : Petre Serafim (bronz) (foto G. P. Nedelcu).

Sub sticlă, la Muzeul Gheorghe A. Tattarescu este expusă o scrisoare de mulțumire adresată profesorului bolnav de către elevii săi, prin care aceștia îi urează viața îndelungată, pace și fericire⁷. Alături de A. Szathmary, Kimon Loghi, Fritz Storck, Ipolit Strâmbulescu (= Ipolit Strîmbu) și alții, semnează și Petre Serafim. Putem stabili, astfel, colegii lui de școală, dintre care am enumerat numai pe cei mai cunoscuți.

Activitatea lui Petre Serafim imediat următoare după terminarea școlii nu este cunoscută. Poate a vizitat Italia, după cum afirmă membrii familiei sale și cum s-ar putea deduce după tabloul *Lacco Como*⁸, care reprezintă un fundal de pădure cu un lac în care se reflectă norii ce acoperă cerul.

În anul 1898 ia parte, alături de Ion Georgescu, Sava Henția, G. Ioanide, C. Pascali, fratele său Dimitrie Serafim, Eugen Voinescu, Carol Storck și Ștefan Ionescu-Valbudea, la expoziția permanentă cu vânzare inițiată de Cercul artistic, expoziție din care nu realizează avantaje materiale, după cum dă greș și cu loteria organizată în speranța vânzării tablourilor⁹.

Cu tatăl său colaborează la decorarea bisericii mici a mănăstirii Țigănești, județul Ilfov, sub pisania căreia semnează: « Anton Serafim Pictor și fiu său P. A. Serafim Noemv. 19/80 », și la pictarea bisericii Sf. Niculae Tabacu de pe Calea Victoriei din București, în absida din dreapta, sub

tabloul mural *Scaunul Judecării*, fiind iscălit: « Anton și Petru Serafim — pictori — 1900 ». Este posibil să fi ajutat tatălui său și la alte lucrări, cum ar fi biserica Popa Soare din București, unde acesta din urmă este recunoscut drept autor al picturilor.

În anul 1902, Petre Serafim apare menționat în expoziția Cercului artistic de la Ateneu cu mai multe lucrări, dintre care se detașează *Interior de pădure* ce poartă în catalog nr. X, după cum relatează presa timpului. Lucrarea se află astăzi în depozitul Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, inventar nr. 279, la vremea prezentării ei în public presa timpului scriind: « *Interiorul de pădure* nr. X e atât de bine și cu note așa de adevărate că imediat se degajează din cadrul tuturor lucrărilor celorlalte ale D-sale »¹⁰.

Urmează expoziția de la Palatul Ateneului din 1905, la care pictorul participă cu un *Nud de bărbat*¹¹, și a 15-a expoziție a societății Cercului artistic din capitală unde se manifestă cu nouă bucăți: « dintre care relevăm *Apus în pădure* (nr. 66) și *În marginea pădurii* (nr. 74), foarte poetic ca concepție și foarte frumoasă ca tehnică. De asemenea se cuvine să relev *Călcătoarele* (nr. 73) plin de viață și care ne arată pe d-l Serafim ca un pictor al vieții și cu viață »¹².

Se adaugă două *Portrete de femeie* aflate în colecția Muzeului de artă al Republicii Socialiste România¹³ și *Femeia care calcă*, reprezentînd pe sora mai mică a pictorului,

⁷ Textul scrisorii a fost publicat de Jacques Wertheimer-Ghika în lucrarea: Gheorghe A. Tattarescu, un pictor român și veacul său, București, 1958, p. 194—195.

⁸ Ulei pe pînză, 54/37 cm. Colecția doctor David Mihai.

⁹ PETRE OPREA, Societatea « Cercul artistic » și rolul ei în mișcarea artistică de la finele secolului trecut, în SCIA, nr. 1/1959, p. 241.

¹⁰ *Gazeta artelor*, an. I, nr. 7, din 8 decembrie 1902, p. 6.

¹¹ Catalog. Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, *Expozițiune de pictură și sculptură Palatul Ateneului*, 1905, București, nr. 42, p. VII.

¹² B. BRĂNIȘTEANU, *Expoziții de pictură*, în *Adevărul*, nr. 6309 din 7 iunie 1907, p. 1.

¹³ Inventar nr. 5639 și 7896.



Fig. 3. -- *Petre Serafim*: Portretul lui Anton Serafim (foto G. P. Nedelcu).



Fig. 4. — *Petre Serafim*: Portret de bărbat (ulei pe pânză).

Valeria ¹⁴, *Portretul d-lui I. B. și În pădure (apus)* ¹⁵, ultimele două prezentate în cadrul Expoziției oficiale a Ministerului Instrucțiunii Publice la Palatul Ateneului. În plus, menționăm *Portretul lui Anton Serafim*, tatăl pictorului, operă necunoscută pînă acum și importantă fiindcă reprezintă chipul bătrînului zugrav iconar și de biserici din secolul al XIX-lea ¹⁶. Din fondul verde închis, aproape negru, se desprinde capul cu păr alb, acoperit de o tichie, mustața și barba cu reflexe gălbui ca ale unui pasionat fumător, ochii negri puțin obosiți, sprîncenele negre bine conturate. Petre Serafim, tributar al concepției portretului-fotografie ce domina epoca, s-a străduit să reprezinte cît mai real subiectul.

În sfîrșit, ne-a rămas semnat de Petre Serafim, fără să fie datat, un tablou în ulei pe pînză de 40,5/49,5 cm, reprezentînd capul unui bărbat, poate un preot ¹⁷. Figura expresivă, energică, se detașează din fundalul întunecat și se impune privitorului prin vigoarea tratării. Punîndu-l alături de *Portretul lui Anton Serafim*, se dovedește că Petre Serafim era înzestrat cu puterea de a exprima și prin întreaga atmosferă a tablourilor sale starea psihică a subiectului ce reprezenta: Anton-tatăl este bătrîn, obosit, fără de putere, aproape sfîrșit, vlăguit de vîrsta lui înaintată. Bărbatul din portretul nedatat este plin de voință și hotărîre, chipul său sugerînd privitorului impresia de bărbăție care domină modelul. Nu există informații dacă tabloul acesta a făcut parte, cîndva, din vreo expoziție, și nu se știe nici pe cine reprezintă.

Desigur că Petre Serafim a pictat și alte tablouri pe care nu le cunoaștem încă. Din cataloagele expozițiilor timpului rezultă că activitatea sa de expozant a fost mai redusă decît aceea a fratelui lui, Dimitrie Serafim, numit la 3 octombrie 1901 profesor la Școala de arte frumoase ¹⁸ din București.

Este probabil că Paciurea s-a împrietenit cu frații Dimitrie și Petre Serafim la Paris, în timpul studiilor ce au făcut acolo în aceeași perioadă de timp: Paciurea a lucrat ca bursier al statului român, cu începere de la 1 aprilie 1890, în atelierul de sculptură condus de profesorul Thomas în cadrul Școlii de arte frumoase (deși nu a fost elevul propriu-zis al acelei școli) ¹⁹. Tot la Școala de arte frumoase din Paris, și la Academia Julian, și-a făcut studiile Dimitrie Serafim între anii 1893 și 1898, și se pare că și Petre Serafim ar fi învățat pictura tot la Paris în aceeași perioadă ²⁰. Foarte probabil că acolo tinerii s-au întîlnit, s-au prețuit și s-au împrietenit.

Moartea lui Petre Serafim l-a afectat pe sculptor care i-a făcut portretul nu la comanda familiei, ci ca o mărturisire a sentimentelor care l-au legat de defunct. Prin felul cum ține capul, prin privirea fixată undeva, departe, prin noblețea formei gîtului, prin jocul de proporții dintre cap, gît și porțiunea de umeri și piept cît a fost modelată, întreg portretul capătă o deosebită amploare, plasticitate și robustețe care fac să se uite de către privitor dimensiunea lui redusă (50 cm înălțime). Mijloacele de realizare sînt sobre, în contrast cu interpretarea emoționantă, de pildă, a mîinii lui Luchian din portretul acestuia realizat cam în aceeași vreme. Chipul lui Petre Serafim este visător, liric, liniștit, exprimînd stabilitate psihică, seriozitate fără de duritate, calm, siguranță de sine, o întreagă gamă de stări sufletești sugerate de Paciurea cu o deosebită intuiție psihologică. Prin datele psihico-intelectuale ce cuprinde, portretul lucrat de Paciurea adaugă ceva la biografia lui Petre Serafim, incompletă și abia la începutul ei din cauza puținelor informații care există deocamdată atît despre opera, cît și despre viața sa.

¹⁴ Ulei pe carton, 21/28 cm, nesemnat. Colecția Roland Costinescu, nepot al pictorului, care a dat informațiile consemnate.

¹⁵ *Artă română*, an. I, Iași, nr. 4–5. În catalogul expoziției, *Portretul D-lui I. B.* a avut nr. 179, iar *În pădure (apus)* este trecut la nr. 180.

¹⁶ Ulei pe pînză, 34/42 cm. Colecția Roland Costinescu.

¹⁷ Colecția Georgette Giossan.

¹⁸ Direcția generală a arhivelor statului, București, fond. Ministerul Instrucțiunii, dos. nr. 928/1906, fila 66.

¹⁹ ION FRUNZETTI, *Sculptorul D. Paciurea*, în SCIA, nr. 3–4/1955, p. 205.

²⁰ Informator Gheorghe Serafim, nepot.

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA COSTUMULUI FEMEIESC DIN PARTEA CENTRALĂ A JUDEȚULUI TELEORMAN

de MARIA CONSTANTIN

Pe baza cercetărilor întreprinse în centrul județului Teleorman, ne propunem să prezentăm portul popular femeiesc din această zonă, cu aspectele sale particulare, legate de structură, decor și cromatică, elemente esențiale care au contribuit la definirea lui. Portul femeiesc teleormănean nu s-a impus pînă acum atenției cercetătorilor așa cum s-au impus costumele din alte regiuni ale țării: costumele argeșean, costumele muscelan, costumele mărginenesc etc., care au format fie obiectul unor monografii speciale, fie capitole ale unor studii complexe de artă populară. Avem oare de-a face cu un costum mai puțin reușit? Prezintă el mai puține calități artistice decît celelalte costume populare românești? La aceste întrebări vom căuta să răspundem în rîndurile ce urmează.

Despre costumele femeiesc teleormănean ne-au rămas din trecut însemnări foarte succinte. Cele mai multe dintre ele se referă la industria casnică din această zonă și mai puțin la costumele propriu-zise. Din epoca Unirii, avem impresiile de călătorie ale unui emigrant francez, stabilit în România la începutul secolului al XIX-lea. Este vorba de Théodore Margot, care călătorind prin țară descrie cu multă vervă itinerariul străbătut, făcînd aprecieri asupra costumei populare românești din regiunea de deal și de munte a țării, precum și unele analogii între ceremonialul nunții la țărani români și ceremonialul de la «... nunțile țărănești din provincia Britaniei de jos din Francia...»¹. Poposind la Alexandria, Margot face afirmația că aici «locuitoarele sînt foarte îndemînatice pentru toate cîte privesc lucrurile femeiești și economia domestică»².

Într-o succintă geografie a județului Teleorman³ se fac cîteva referiri la industria casnică din acest județ, afirmîndu-se că ea «... dă locuitorilor obiectele de primă necesitate, precum țesături de lînă din care se face abaua și dimia, ce servă la îmbrăcămînta sătenilor; țesături de cînepă, de bumbac și de borangic din care se fac pînzeturile sătenilor, dar mai însemnate sînt țesăturile de borangic, care servă ca pînză de lucru a țăranului... În cele patru orașe și chiar prin satele județului Teleorman se lucrează cojocăria, zăbunăria, abageria, ... boiangeria...»⁴.

O lucrare demnă de menționat este cea a doctorului N. Manolescu⁵, prețioasă prin datele generale pe care ni le dă asupra unor piese de costum femeiesc — unele dintre ele

¹ ION MUȘLEA, *Însemnările românești ale unui francez despre Muntenia și Oltenia din epoca Unirii*, în *Arhivele Olteniei*, anul VII, 1928, p. 49.

² THÉODORE MARGOT, *O viațorie în cele 17 districte ale României. Anticulturi, curiozități naturale, situe, orașe, monumente, date istorice, uzuri și moravuri*, București, 1859, p. 81.

³ IOAN BOLDESCU, *Geografia județului Teleorman pentru*

usul clasei II primare, Giurgiu, 1893.

⁴ *Ibidem*, p. 33.

⁵ N. MANOLESCU, *Igiena țăranului. Locuința, iluminatul și încălzitul ei. Îmbrăcămînta, încălțămînta. Alimentațiunea țăranului în deosebitele epoci ale anului și în deosebitele regiuni ale țării*, București, 1895.

specifice și zonei Teleorman (tistimelul, barișul, cîrpa, scurteica, zăbunul etc.) —, cît și prin fotografiile pe care le reproduce, privind partea sud-estică a Munteniei.

Despre « arta vrednică de admirat » a țărăncii teleormănene în ce privește « țesăturile și alesăturile de tot felul », ne vorbește și George Lahovari în al său dicționar geografic ⁶. Amintește, de asemenea, și de existența tăbăcăriilor, care produc piei groase pentru opinci, a dăracelor și a pivelor pentru bătut abale.

În monografia comunei Suhaia din județul Teleorman ⁷, găsim și câteva informații despre portul femeiesc: « Fetele și femeile poartă pe cap, în zile de lucru, ciumbere. În zile de sărbătoare, femeile poartă și marama de mătase lucrate în casă, iar fetele de obicei tulpane albe. Cămășile lor sînt frumos lucrate, cu cusături naționale, în rîuri. Încing fote în două foi, alese cu îngrijire pe gherghes sau în războiul de țesut, iarna cînd munca din cîmp le dă pace. Într-un cuvînt, suhăienii au port frumos și îngrijit, port cu însușiri esențiale românești » ⁸. Cu privire la industria casnică se spune că ea constă « din creșterea gîndacilor și lucrutul borangicului, țesutul lînii, bumbacului și cînepei » ⁹.

Informațiile cele mai prețioase despre costumele femeiesc teleormănean le găsim în monografia lui Christache Ch. Milian ¹⁰. Din această monografie aflăm că industria casnică și mai ales confecționarea cojoacelor și a hainelor țărănești a cunoscut în zona Teleorman o mare înflorire, pînă la începutul secolului al XX-lea. Aproape în fiecare sat, pe cursurile rîurilor, erau instalate pive pentru bătut abale și dărace mecanice. « Industria casnică se găsea în cea mai mare înflorire pînă în anul 1907 și era fala acestui județ » ¹¹. Produse ale industriei casnice teleormănene: velințe, scoarțe de lînă, zuvelci, pînză de borangic, diferite țesături de borangic, stofe de lînă, ștergare, fețe de masă, trimise la Paris cu prilejul organizării expoziției universale din anul 1889, au făcut cunoscută peste hotare măiestria artistică a țărăncii teleormănene. « Toate acestea au format obiectul de admirație al străinilor și totodată au servit la afirmarea atît a românismului nostru, cît și artei naționale » ¹². Descriindu-ne portul femeiesc din Teleorman, autorul arată și influențele care s-au exercitat asupra lui din partea regiunilor limitrofe: « Pe valea Oltului, țărăncile și țăraniile au port oltenesc . . . În partea dinspre județul Vlașca, portul este cel bulgăresc, de altfel ca în toate satele din județul Vlașca . . . În partea de mijloc a județului, în comunele Dobrotești și Tecuci Kalinderu, este portul ciobănesc, iar în nordul județului, portul este la fel cu cel al populației de la munte, și îndeosebi al acelora din județul Argeș » ¹³.

Dacă portul femeiesc teleormănean a cunoscut o mare dezvoltare, ajungînd la realizări de o valoare artistică remarcabilă înainte de primul război mondial, o serie de cauze social-economice (decăderea creșterii oilor, existența unor cantități insuficiente de materie primă în gospodăriile țărănești, ca urmare a acestui fapt, precum și invadarea piețelor cu pînzeturi, stămburi, stofe de fabrică, mult mai ieftine decît cele țesute în casă) au contribuit la decăderea lui: « După război, portul țărăncilor și țărănilor din județul Teleorman s-ar putea spune că a rămas doar o amintire a trecutului, care cu toate că se mai păstrează în lăzi brașovenești, el nu mai este purtat ca mai înainte de război, prin casă, la sărbători, la cumetrii etc. Acuma de abia de-l îmbracă la zile mari » ¹⁴. Procesul decăderii portului s-a accentuat în această perioadă de timp, ajungîndu-se la situația ca după aproape o jumătate de veac, Teleormanul să nu mai poată participa la « Tîrgul muncii românești » din anul 1934 ținut la București. « În prezent de abia dacă se mai țese pînză. Industria casnică aproape că este dată uitării, datorită atît împrejurărilor, dar nu mai puțin și oamenilor, care au înlocuit costumele naționale cu tot felul de bîlțături orășenești » ¹⁵.

În ceea ce privește reprezentarea grafică a costumului femeiesc teleormănean, ne-au rămas un desen și două schițe de costum, datorate pictorului Szathmary, reprezentînd

⁶ GEORGE LAHOVARI, *Marele dicționar geografic al României*, București, 1902, vol. V, p. 585.

⁷ SEBASTIAN POPESCU și STAN DRĂGHICI, *Monografia ilustrată a comunei Suhaia — Teleorman cu împrejurimile*, Turnu Măgurele, 1934.

⁸ *Ibidem*, p. 25.

⁹ *Ibidem*, p. 40.

¹⁰ CHRISTACHE CH. MILIAN, *Monografia social-economică a județului Teleorman*, Turnu Măgurele, 1935.

¹¹ *Ibidem*, p. 113.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 33.

¹⁴ *Ibidem*, p. 33—34.

¹⁵ *Ibidem*, p. 113.



Fig. 1. — Schiță de Szathmary, reprezentând costumul femeiesc din comuna Plosca. Muzeul de artă al Republicii.



Fig. 2. — Schiță de Szathmary, reprezentând costumul femeiesc din comuna Mavrodin. Muzeul de artă al Republicii.

țărănci din comunele Mavrodin și Plosca¹⁶. Pentru zona Teleormanului, ele sînt singurele documente ale portului popular¹⁷.

În albumul Alexandrinei Enăchescu-Cantemir¹⁸, planșele 44, 45 redau o țărăncă din zona Teleormanului. Costumul purtat de ea cuprinde următoarele piese caracteristice: maramă fină de borangic, decorată cu alesături geometrice presărate pe tot cîmpul, așezată pe cap drept la mijloc, prinsă în părțile laterale cu ace, un capăt atîrnînd pe spate, iar celălalt adus în față, pe umăr; cămașă încrețită la gît, cu deschizătura în față, brodată pe piepți și pe mîneci. Pe mîneacă, decorul este dispus în trei registre ornamentale: alțița alcătuită din mai multe fișii orizontale, încrețul, iar de la încreț în jos un singur șir vertical de motive. Mîneca, largă, este strînsă la extremitatea inferioară într-o bentiță îngustă, brodată. La gît, femeia poartă mărgelile roșii. Este încinsă cu bete policrome, ale căror capete atîrnă liber. În ceea ce privește piesele care îmbracă corpul de la talie în jos, deosebim: în față, șorțul învîrgat, cu vergile dispuse orizontal, mai lung decît cămașa, prevăzut la marginea inferioară cu dantelă croșetată; în spate, fota cu fondul negru și cu alesături policrome, plasate vertical în părțile laterale și orizontal la poale. Este încălțată cu opinci.

În lucrarea *Arta populară. Îndreptar metodic*¹⁹, autorii, vorbind de costumul din regiunea București, menționează tipurile de costum întîlnite în zona Teleorman: costumul cu două boscele; costumul cu boscea în spate și șorț în față; costumul cu fotă încutată

¹⁶ DR-I-Szathmary (10) nr. 2924; DR-I-Szathmary (3) nr. 2931 și DR-I-Szathmary (3) nr. 2929, de la Muzeul de artă al Republicii.

¹⁷ Vezi volumul *Arta populară românească*, București, Edit. Academiei, 1969, p. 11.

¹⁸ ALEXANDRINE ENACHESCU-CANTEMIR, *Le costume populaire roumain*, Craiova, 1939.

¹⁹ PAUL PETRESCU și ELENA SECOȘAN, *Arta populară. Îndreptar metodic*, București, 1966, p. 170, 174.

în spate și zăvelcă în față; costumul cu fustă, cu ciupag și șorț, tipuri de costum întâlnite și de noi în partea centrală a județului Teleorman.

O lucrare recent apărută, *Arta populară din cîmpia Munteniei* ²⁰, are meritul de a prezenta pentru prima dată multiplele genuri ale creației artistice populare din această zonă. Autorii se opresc și asupra costumului femeiesc teleormănean, dîndu-ne o imagine completă asupra portului popular din acest județ, începînd cu pieptănăturile tradiționale

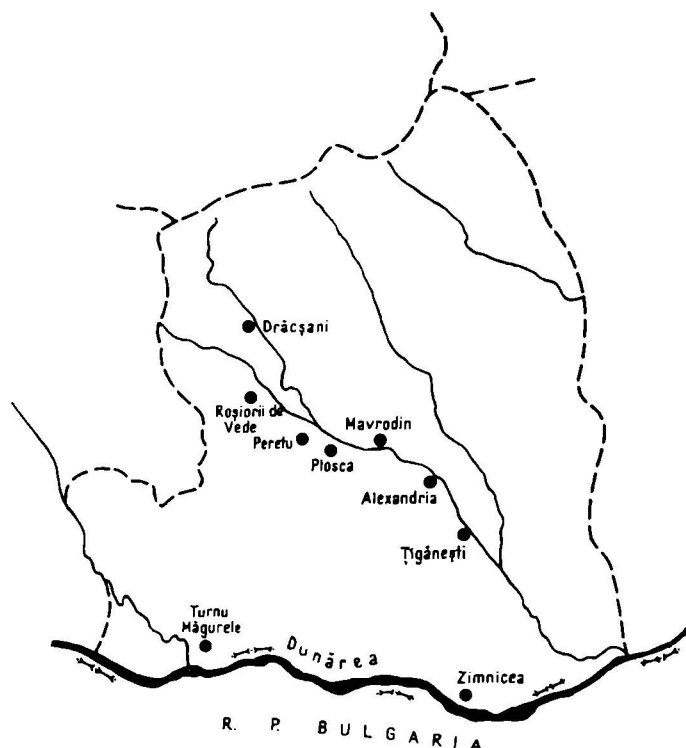


Fig. 3. — Harta zonei cercetate.

și acoperitoarele de cap și continuînd cu tipologia cămășilor, a catrințelor, zăvelcilor, boscelor și a altor piese componente.

Pe baza informațiilor din lucrările mai sus-citate și pe baza cercetărilor pe care le-am întreprins în zona Teleorman, încercăm în rîndurile ce urmează să prezentăm costumul femeiesc din partea centrală a județului, situîndu-l în ansamblul costumului femeiesc teleormănean și al costumului popular românesc, ca valoare plastică, aport decorativ pentru repertoriul ornamenticii populare românești și ca tip arhitectonic pe care îl realizează piesele sale componente.

Zona cercetată de noi este situată în partea centrală a județului Teleorman și cuprinde comunele Plosca, Țigănești, Mavrodin, Peretu, Drăgășanei (satul Drăcșani), așezate pe valea râului Vede. Tipurile de costum întâlnite în această zonă sînt: costumul cu catrințe, zuvelci sau boscele; costumul cu zăvelcă în spate și șorț încrețit în față; costumul cu vilnic încrețit în spate și zăvelcă în față; costumul cu fotă; costumul cu rochie și șorț încutat; costumul cu fustă încrețită și șorț în față. Mai recent (începînd de pe la 1900) este tipul de costum cu fustă încrețită. Potrivit informațiilor culese pe teren, aceste tipuri de costum s-au purtat în zonă pînă la începutul secolului al XX-lea. După primul război mondial, portul popular a început să decadă. Astăzi se mai poartă sporadic de către femeile în vîrstă, în timpul verii mai ales, zăvelca asociată de multe ori cu fusta încrețită.

²⁰ GEORGETA STOICA și MARIA VĂCĂRII, *Arta populară din cîmpia Munteniei*, Casa creației populare a județului Ilfov, 1969.

Începem descrierea portului popular femeiesc cu *găteala și acoperământul capului*, deosebind diferite forme după modul în care este aranjat părul — acest aranjament variind după vîrstă și stare civilă —, ca și după felul în care este acoperit cu piese de țesături și accesorii metalice, destinate împodobirii și fixării pe cap a acestor piese. În centrul județului, fetele piaptănă părul cu cărare la mijloc, sau dat peste cap, împletindu-l într-o coadă sau în două cozi, fiecare coadă fiind realizată din cîte trei « vițe » (șuvițe). Cozile sînt purtate pe spate, iar uneori ele se aduc pe creștetul capului, în forma unei coroane. Alteori părul, fără a fi împletit, este făcut coc și prins cu ace de sîrmă, cumpărate. De la jumătatea cozii se pune panglică colorată, care atîrnă pe spate. Fetele umblă cu capul descoperit și obișnuiesc să-și împodobească cosițele cu flori și piepteni de os, așezați în părțile laterale și în creștetul capului. Femeile tinere din centrul județului Teleorman poartă părul pieptănat cu cărare la mijloc, strîns într-un coc la ceafă. Dar forma de pieptănătură caracteristică femeilor din această zonă este pieptănătura cu « berci ». Părul, pieptănat cu cărare la mijloc, este împletit în două cozi, legate la ceafă sub forma unui coc. În afara acestor pieptănături simple, se întîlnesc în zona cercetată și pieptănături mai complicate, asupra cărora nu ne vom opri, ele fiind descrise în lucrarea *Arta populară din cîmpia Munteniei*. Dacă aranjamentul părului este de obicei simplu și ușor de realizat, în schimb piesele de țesături care servesc la acoperământul capului, ca și tehnica legării cu aceste piese, sînt foarte variate. La sărbători, la nunți, femeile își acoperă capul cu « cîrpa » (ștergarul) lungă, țesută în două ițe, din băteală și urzeală de borangic, din băteală și urzeală de inișor sau din băteală de borangic și urzeală din bumbac de top. Cîrpa prezintă alesături, alese cu mîna în război, denumite « cîițiți », realizate cu « izmir » (un bumbac gros, alb, scrobît), cu « cotton perlé » sau cu « mitație » (bumbac) albă sau policromă. Motivele întîlnite frecvent pe cîrpă în această zonă sînt cunoscute în genere sub numele de « peștișori ». Alesăturile, geometrice sau florale, sînt concentrate la cele două extremități ale cîrpei. Uneori, elementele decorative, se extind pînă la acoperirea completă a țesăturii cu ornamente. Se întîlnesc și ștergare la care ornamentația este simplă, ea constînd din vergi, realizate printr-o decorație în relief, ton pe ton, obținută prin introducerea unor fire mai groase de bumbac în băteală. La cele două capete se termină cu ciucuri. Cu cîrpa, femeile se leagă astfel: se așază la jumătatea capului, capătul mai lung este adus în față, trecut pe sub bărbie și de aici pe creștetul capului, prins cu « spelci » (ace) de diferite culori, ambele capete atîrînd pe spate; sau unul din ele rămîne pe spate, iar celălalt este adus în față. Calitatea deosebit de fină a texturii, realizată din fir de mătase naturală, țesut în casă, ornamentația discretă de la capete, care se degajează fie compact pe transparent, fie policrom pe ivoriu, fie strălucitor metalic pe vâl subțire, dau portului femeiesc cu cîrpă din Teleorman o eleganță deosebită. Cîrpa nu se aplică direct pe păr, ci peste un tulpă, căruia i se mai spune și « batistă », confecționat din materiale spumoase: madipolon, nansuc (pînză subțire de bumbac mercerizat), pînză înălbită, pînză topită, așa-zisa pînză de Iași. Multiplele feluri de țesături folosite la confecționarea tulpăului sînt interesante de luat în considerație, pe de o parte, din punctul de vedere al studierii evoluției găteli și acoperământului capului la femei în zona Teleorman, iar pe de altă parte, numirile acestor țesături indică numeroasele interferențe pe care zona de care ne ocupăm le-a suferit. Pe margini, tulpăul este ornamentat cu mărgelile mărunte, viu colorate, cu șabac și cu așa-numitele « ivantașuri », « moțuri » sau « bagatele » (colți) bătuți cu iglița. Cu tulpăul, femeile se leagă la ceafă, iar capetele acestuia sînt aduse pe creștetul capului și legate într-una din părțile laterale, în fundă numită « floare » sau « coada rîndunicii ». Tulpăul folosit în zona cercetată este asemănător cu « legătura cu spițuri » — cu care femeile din zona Mehedinți își acoperă capul în zilele de sărbătoare — atît în ceea ce privește materialele din care se confecționează, cît și în ceea ce privește tehnica legării cu această piesă și terminologia referitoare la funda care se obține prin legarea capetelor. Îmbrobodirea capului cu tulpăul este numită în comuna Drăgășanei « dulbenită ». Alte piese care servesc la acoperământul capului sînt: barișul — așa numitul « bariș de cutie » —, o basma de lînă, cărămizie, neagră sau maron, cu margine de mătase, cu flori în colț; « cangărul », tot un fel de basma; « testimelul », confecționat din saten negru. Tehnica legării cu barișul și cu cangărul este aceeași ca și la tulpă. Dar piesa de țesătură frecventă în toată zona Teleorman,



Fig. 4. — Legătură de cap specifică femeilor în vîrstă din zona Teleorman.



Fig. 5. — Costum femeiesc din comuna Plosca.

de dată mai recentă, este « ciumberul » — o cîrpă de bumbac, neagră, procurată din comerț. Există trei modalități de a așeza ciumberul pe cap: legat la ceafă, capetele aduse pe creștetul capului și înnodate într-o parte, în fundă, numită « floare »; legat simplu la ceafă « pe sub coade »; adus mai mult pe frunte, capetele petrecute pe sub bărbie, în așa fel încît acoperă partea inferioară a bărbiei, duse la ceafă, ridicate deasupra cocului și înnodate în fundă, numită frecvent « floare », iar în comuna Mavrodin « păstae ».

Îmbrăcămintea părții superioare a corpului. Din punct de vedere morfologic, cămașa femeiască din zona cercetată se încadrează în tipul de ie încrețită la gît, cu guleraș, tip care derivă din cămașa de tradiție dacică²¹. Din punct de vedere ornamental, ea se încadrează în tipul de ie cu altiță. Materialele din care se confecționează cămășile sînt: cînepa, cînepă amestecată cu bumbac (băteală de cînepă, urzeală de bumbac). Pentru cămășile de sărbătoare se întrebuintează: pînza de bumbac de top și pînza de bumbac cu « chenare » (dungi late în țesătură, executate cu bumbac mai gros).

Elementele decorative întîlnite la cămășile cu altiță, mai vechi, sînt geometrice (romburi, pătrate) și sînt plasate pe guler, pe piepți, de o parte și de alta a gurii cămășii, pe mîneci — altiță, încreț, rînduri — și pe poale. Altița este de obicei monocromă (galben ruginiu) și este cusută cu acul. Pe altiță, cusăturile sînt dispuse orizontal și sînt separate

²¹ F. B. FLORESCU și E. AVRAMESCU, *Broderiile la români*, București, Edit. de stat pentru imprimare și publicații,

1959, p. 34.

uneori de rînduri, printr-un șabac monocrom sau policrom executat cu mătase sau arnici. Alteori spațiul dintre alțiță și rînduri este umplut cu fluturi metalici și mărgelile viu colorate.

O altă cămașă întilnită în zona cercetată este cămașa aleasă în război, cunoscută sub numele de cămașă « în ițe », încrețită la gît, cu guleraș. Din punct de vedere al croielii, prezintă aceleași caracteristici ca și cămașa de tradiție dacică, singura deosebire constînd în faptul că ea nu mai are tăietura specifică alțiței. Pe marginea gulerașului și a gurii cămășii sînt bătute cu iglița colțișori numiți « iecăluță » sau « moțuri ». Cămașa aleasă în război se obține din opt coți de pînză: patru pentru partea superioară a cămășii și patru pentru poale. Decorația cămășii este monocromă: roșu, galben, albastru. Uneori, mîneca cămășii aleasă în război este strînsă la extremitatea inferioară printr-o bentiță, formînd un fel de volan, a cărui terminologie variază de la un sat la altul: « vărzar » în comuna Țigănești, « verzișoară » în comuna Peretu, « filfă » în comuna Drăgășanei, « varză » în comuna Mavrodin.

În partea centrală a județului Teleorman se întilnește și cămașa cu platcă (uneori platca este croșetată cu iglița cu « mitație » albă), încrețită de la platcă în jos, avînd deschizătura în față. Pe marginea gurii cămășii sînt bătute cu iglița « moțuri » sau « ivantașuri ». Cîmpurile ornamentale sînt plasate pe piepții cămășii, de-a lungul gurii gîtului, pe mîneci și în dreptul umărului. Mîneca este încrețită la extremitatea inferioară, formînd un volan, ornamentat cu cusături mărunte, cu șabac și colțuri.

Cămașa frecventă în zonă este așa-numita « cămașă zoroclie »²² (avînd croiala cămășii drepte, bătrînești), ornamentată cu un decor floral cusut « în muscă », purtată atît cu catrințe, cît și cu fusta largă, încrețită.

Influența orașului, perfecționările tehnice, întrebuițarea unor materiale și culori noi au dus la schimbarea dispoziției ornamentale. Cămașa de dată recentă, întilnită în zona cercetată, este cămașa « cu alțiță peste piept », confecționată din materiale de fabrică, marchizet, voal, nylon, la care ornamentația — constînd din motive florale (trandafiri de obicei) — este dispusă sub forma unui semicerc pe piepții cămășii. Decorația cămășii este policromă: mov închis, mov deschis, galben ruginiu. Acest tip de cămașă, lipsit de calități artistice, se întilnește și în zona Mehedinți.

Terminologia referitoare la părțile componente ale cămășii nu este aceeași în toate satele. Astfel, în comuna Plosca, partea superioară a cămășii este numită « chepeneag », pe cînd în comuna Țigănești este numită « căftuf ». Ca tehnică, ornamentația cămășii teleormănene se realizează fie prin cusătura cu acul la un fir sau la mai multe fire, în punctele « în muscă », « melcișori », fie prin alesul în război. Clinii de la mînecă sînt numiți « altoaie », iar cei din părțile laterale « clini ». Bucățița pătrată de pînză care se adaugă subsuoară este numită frecvent « broșchiță », iar în comuna Țigănești « subsuoară ».

Mijlocul femeile și-l încing cu un brîu — urzeală și băteală de lînă — țesut în patru ițe, năvădit în « ochiuri » policrome cu alesături « pe rost ». Peste acest brîu foarte lat se încing cu bete — urzeală și băteală de lînă, sau urzeală de lînă și băteală de bumbac — țesute în două ițe (firele sînt lipite unele de altele cu un cuțit de lemn), năvădite în « ochiuri » policrome (roșu, alb, mov, galben, verde) sau « în boabe ».

Peste cămașă, femeile îmbracă ilicul din saten negru, cu căptușeală de arnici, umplută cu bumbac sau lînă, fără mîneci, închis cu nasturi; flanele de lînă, împletite cu cîrligul. Pe timp mai rece, ele poartă pieptare despicate sau înfundate, confecționate din piei de oaie, cu fața de stofă bleumarin, pe care sînt executate broderii cu lînică policromă și aplicații cu meșină. Motivele ornamentale brodate pe pieptare sînt în general cele florale: melcișori, merișoare, boboci, pene, brazi, frunze, rozete, coroane din pene.

Podoabele purtate de femei sînt variate. În urechi ele obișnuiesc să poarte « iecuşari » (bani de aur, de mărimea unei monede de 15 bani) numiți în comuna Peretu cercei de « băncuți » sau mai simplu « băncuțe ». La gît, femeile poartă « mărgeanul » roșu, de os, înșirat cu ac de fluturi, « urmuzul » realizat din mărgelile albe, mărunte sau mai mari, înșirate pe ață, în trei sau patru șire. Dar podoaba principală a gîtului o constituia salba

²² GEORGETA STOICA și MARIA VĂGH, *Arta populară din cîmpia Munteniei, Casa creației populare a județului Ilfov,*

1969, p. 69.

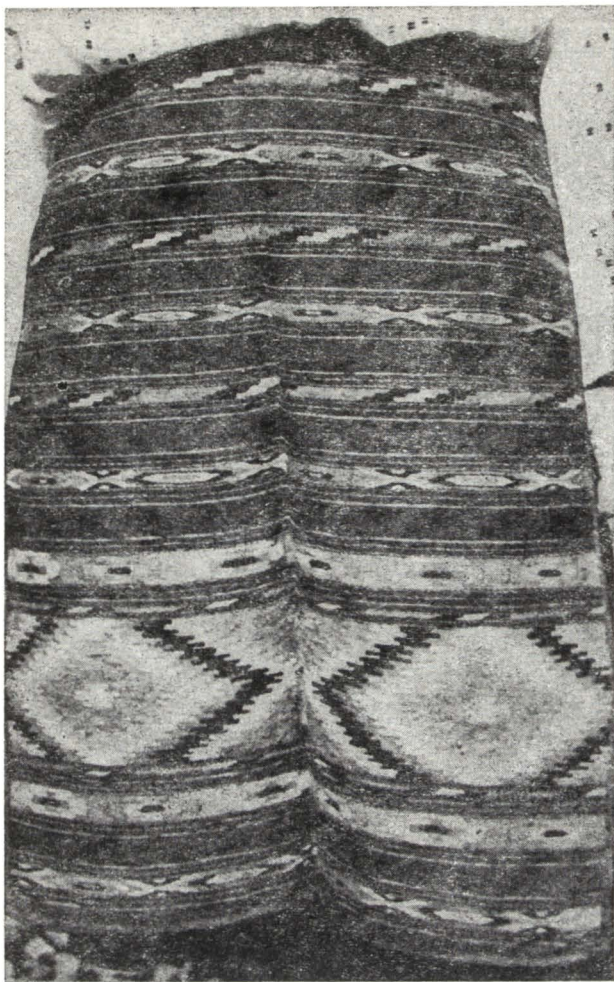


Fig. 6. — Detaliu de zuvelcă din comuna Plosca.

de aur, piesa cea mai de preț din zestrea fetei, numărul șirelor de galbeni indicând starea materială a purtătoarei. La mâini, femeile poartă brățări de aluminiu, os, sau brățări realizate din șiruri mărunte de mărgele. Toate aceste podoabe se armonizează cu motivele și coloritul folosit la cămăși, încadrându-se în arhitectura costumului femeiesc teleormănean, căruia îi conferă o notă de bogăție și strălucire.

Îmbrăcămintea părții inferioare a corpului. De o mare varietate și de o execuție artistică remarcabilă sînt piesele de costum care îmbracă corpul de la talie în jos. Catrința, cunoscută în zonă sub numele de « zuvelcă » sau « boscea », purtată mai de mult atît în față cît și în spate, este confecționată din băteală și urzeală de lînă, din băteală de lînă și urzeală de bumbac, sau din băteală de lînă și urzeală de borangic. Zuvelca se compune din două foi, țesute în patru ițe. Cîmpul zuvelcii este monocrom: roșu, negru, albastru, « vinuriu » (grena închis spre maro) și este decorat cu briuri ornamentale de motive, dispuse pe lat, în rînduri orizontale, în mod obișnuit. Uneori fondul zuvelcii din față este același cu al zuvelcii din spate, alteori este diferit de acesta. Elementele decorative întîlnite pe zuvelci sînt foarte variate, mergînd de la cele mai simple, obținute prin însăși tehnica țesutului la război (vergi înguste, roșii sau galbene, suveicate), de la cele geometrice (rom-

buri, pătrate) întîlnite frecvent pe zuvelcile vechi, la cele fitomorfe (trandafiri de obicei) întîlnite pe zuvelcile de dată mai recentă. Decorația zuvelcilor se obține fie din țesătură, fie prin alesătura în război. Tehnicile în care sînt alese motivele ornamentale sînt multiple: alesul « pe deasupra » (se alege cu mîna și se bate cu suveica); alesul « pe rost » (se alege cu mîna, se ițează și se dă apoi cu spata); alesul « în spetează » (firele care sînt puse în spetează, se aleg cu mîna, astfel că alesătura este bombată, ieșită în afară); alesul « pe vergea » (se introduce firul cu mîna pe o vergea, la o anumită distanță de fir se iau pe vergea ochiuri, se dă cu spata și de două ori cu suveica, în așa fel încît alesătura iese buclată). Zuvelcilor alese « pe deasupra » li se spune zuvelci « scoase » (o casă este goală, alta este cu fir în spată). Grupele de vergi înguste alternează cu vergi mai late, iar între ele sînt plasate alesăturile geometrice sau fitomorfe. Spre poale, ele sînt dispuse într-o vargă mai lată, așezată orizontal, numită « rînd » (în comuna Plosca) sau « rug » (în comuna Peretu). Deseori motivele ornamentale sînt umplute cu fluturi și mărgele viu colorate. Elementele decorative întîlnite frecvent pe zuvelci sînt cunoscute sub numele de: « spicul grîului », « purecături », « bobințe » (mici floricele, presărate din loc în loc, pe cîmpul zuvelcii, alese cu speteaza). Gama culorilor întrebuițate la alesăturile de pe zuvelci este foarte bogată: negrul, galbenul ruginiu, vișiniul, albul, verdele, castaniul, bleul. Zuvelca din față poate avea aceeași structură decorativă ca și zuvelca din spate sau o structură diferită. Pe aceeași zuvelcă, alesăturile geometrice alternează de multe ori cu cele fitomorfe, în funcție de fantezia și ingeniozitatea creatoarei populare. Motivele ornamentale sînt alese cu lîniță sau cu mătase policromă. Pe margini, zuvelcile sînt prevăzute cu ciucuri, executați din lîniță colorată. Spre deosebire de zuvelcă, bosceaua este alcătuită dintr-o singură foaie.

Pe cîmpul roșu sau negru al bosceleii se succed vergi policrome, care alternează cu două sau trei rînduri de « alesăturică pe trup ». Spre poale, motivele ornamentale (fitomorfe, antropomorfe sau avimorfe) sînt grupate compact formînd ceea ce se cheamă în zonă « prag ». Terminologia motivelor folosite la decorarea boscelor este variată: cîrlige, melci, potcoave, pitișoare etc ²³. Locul zuvelcii sau al bosceleii din față a fost luat mai tîrziu de « șurțul » încrețit, confecționat din diferite materiale: ațică, saten negru, arpagal (stofă procurată din comerț, un fel de tergal), bumbac de top, arnici, borangic. Șurțul este țesut în două ițe. Fondul șurțului este monocrom: albastru, roșu, mov, negru. Ornamentația șurțului constă din alesături florale, alese cu mîna « pe deasupra » sau cu « speteaza », dispuse orizontal, din șabac ales cu arnici policrom: verde, galben, alb, roșu, albastru, și din vîrgături înguste, făcute cu suvelnița, cu arnici galben. În părțile laterale și la poale șurțul este ornamentat cu « ivantașuri » bătuți cu iglița.

Cînd zuvelca din față se asociază cu vîlnicul încrețit (piesă purtată în spate), ele formează o pereche de « fote ». Ambele piese de port sînt confecționate din băteală și urzeală de bumbac și sînt țesute în două ițe, ca și velința. Cîmpul zuvelcii este roșu, iar motivele decorative se succed în registre paralele, dispuse pe lat, în rînduri orizontale, spre poale, fiind alese cu bumbac și umplute cu fluturi. În părțile laterale, zuvelca prezintă « horbotă » neagră, iar la poale « colțari », executați cu iglița. Fondul vîlnicului este roșu. Alesăturile dispuse în registre verticale alternează cu alesăturile dispuse pe lat, în rînduri orizontale, alese cu mîna « pe deasupra ». Alesăturile orizontale sînt separate de firul de beteală dispus vertical. Motivele ornamentale sînt umplute cu fluturi. Culoarele întrebuițate la decorarea vîlnicului sînt: albastru, alb, galben. La poale, vîlnicul prezintă colțar bătut cu lînă verde și « horbotă ».

O altă piesă de port care îmbracă corpul de la talie în jos, întîlnită în zona cercetată, este fota confecționată din băteală și urzeală de lînă sau urzeală de bumbac și băteală de arnici, țesută în două ițe. Cîmpul fotei este monocrom: negru, roșu închis și este decorat cu alesături dispuse pe lat, în rînduri orizontale, spre poale, alese cu speteaza cu « feluri » (lîniță policromă) și cu alesături dispuse în rînduri verticale, la extremități. Șurțul se mai asociază, în afară de zuvelcă, și cu fusta încrețită, confecționată din lînă, țesută în patru ițe, din stofă procurată din comerț și din arnici, țesută în acest caz în două ițe. Fondul fustei este monocrom: albastru închis, negru, maro, vișiniu închis și este decorat cu vergi înguste, albe, dispuse în direcție verticală. La poale și pe margini, fusta prezintă bantă de catifea. Șurțul purtat cu fusta se confecționează din arnici sau bumbac și este țesut în două ițe. Cîmpul șurțului este monocrom: roșu, negru și este decorat cu vergi albe și cu alesături alese « cu speteaza » sau « după muscă », dispuse în rînduri orizontale, spre poale. Șurțul se termină cu un volan cu cute, care prezintă trei vergi înguste, alese cu speteaza, cu bumbăcel alb.

Pe timp de iarnă, femeile poartă rochii de lînă, cu fondul negru, maro, țesut în patru ițe. Partea de la brîu în sus a rochiei este numită « chepeneag ». Rochia nu prezintă guler, mîneci, iar deschizătura din față este foarte mare. La poalele rochiei este aplicată o bantă de catifea. Peste rochie se pune o bluză, un flanel sau pieptarul. Rochia se poartă întotdeauna cu șorțul încutat, de arnici, bumbac sau saten negru, care în părțile laterale și pe marginea inferioară prezintă « horbotă » neagră.

Îmbrăcămîntea pentru tot corpul. Pe timp de iarnă, femeile din zona Teleorman îmbracă: cojoace cu mîneci (« flanel de joc », confecționate din piei de oaie, prevăzute cu guler din blană de miel, închise cu nasturi, cu fondul roșu cărămiziu, lungi pînă la sold și avînd ornamentația formată din aplicații de meșină roșu deschis: scurteici, confecționate din catifea, postav, lînă, cangăr, albastre sau negre, îmblănite cu joc, garnisite cu blană de vulpe la gît, cu buzunare oblice înăuntru, desfăcute în față, lungi pînă la glezne; zăbune, confecționate din catifea neagră sau albastră, aba dată la pîuă (neagră, albastră, maro), saten negru, lungi pînă la mijloc, prevăzute cu guler rotund pe lîngă gît, închise cu nasturi, cu căptușeală de pînză albită umplută cu bumbac sau lînă.

²³ Ibidem.

Încălțăminte. În zilele de lucru femeile încălțau : opinci cu nojițe, care se înfășurau pe picior pînă la genunchi, purtate cu obiele de lînă, țesute în patru ițe, sau cu ciorapi de lînă roșii, la cele tinere, negri la cele în vîrstă ; călțuni (« scarpeți » de aba) ; papuci. În zilele de sărbătoare, femeile se încălță cu pantofi sau ghete.

Determinat de anumite condiții social-economice, portul popular femeiesc din județul Teleorman a corespuns de-a lungul secolelor necesităților practice, posibilităților materiale și simțului pentru frumos al țărăncii române, prezentîndu-se ca o unitate bine încheată, cu o arhitectură și cu o evoluție care-i sînt proprii. Dezvoltarea continuă a portului teleormănean, adaptarea sa la noile condiții de viață se concretizează prin piesele de port create din materiale noi, de fabrică, dar care din punct de vedere ornamental preiau o serie de motive decorative, vechi, tradiționale, întîlnite pe aceste meleaguri și transmise din generație în generație, în forme mereu îmbogățite.

PAGINI NECUNOSCUTE DIN CORESPONDENȚA LUI NECULAI TONITZA

Ne propunem să publicăm treptat scrisorile pictorului N. N. Tonitza.

Ar fi inutil și desigur fastidios să demonstrăm importanța dării în vileag a unei corespondențe purtate de către o personalitate culturală cu contemporanii săi, corespondență în care se poate oglindi, cu stângăcia și farmecul inerent unui act spontan, atît individualitatea celui care scrie, cît și atmosfera mediului înconjurător.

Ne gîndim la interesul pe care l-ar putea suscita un *Corpus* de scrisori provenind de la Theodor Aman, Grigorescu, Andreescu, Karl, Carol și Frederic Storck; Carol Popp de Szathmary, Ion Georgescu, Brîncuși, Luchian sau, mai aproape de noi, de la Pallady, Petrașcu, Șirato, Marius Bunescu, Han — din care nu a fost publicat decît un prea restrîns lot.

Correspondența lui Tonitza ni se pare (datorită și ușurinței sale de a scrie) una dintre cele mai importante. Vom începe printr-o serie de scrisori — care ne-a fost semnalată de Radu Bogdan în 1966, anul cînd redactam monografia N. N. Tonitza — adresate între anii 1921 și 1926 organizatorului de odinioară al sălilor de expoziții «Arta» din strada Franklin și apoi «Maison d'Art» din strada Corăbiei (actualmente strada Gabriel Péri) și anume lui Mihail Tacorian, care în 1927 a avut rolul de *manager* administrativ al amplei expoziții retrospective din «grota» Ateneului Român, unde fuseseră aduse fără nici o rigoare artistică, «din toate colțurile țării, o multitudine de pinze, marmore, bronzuri» — cum sta scris în luxosul *Catalog* tipărit cu prilejul acestei manifestări și în care, cu sfruntare, se afirma că G. D. Mîrea ar fi un «neîndreptățit», el nefiind pus «în aceeași favoare» cu Ioan Andreescu¹.

La această manifestare Tonitza nu a luat parte.

Mihail Tacorian, asigurîndu-și un cvasi monopol asupra lucrărilor lui Tonitza, îi furniza periodic mici sume de bani pentru ca artistul să poată pregăti lucrările care urmau a fi expuse în sălile patronate de el; în felul acesta îi oferea pictorului o relativă siguranță materială și conjura într-o oarecare măsură «sfîșietoarea» și aproape permanenta lui lipsă de bani.

Deși obligat la o umilitoare dependență, totuși, atunci cînd Tacorian manifesta un prea avid spirit mercantil, Tonitza se apăra, obligîndu-și impresarul să-i respecte demnitatea de pictor, fără a se sfîși să-l denunțe și în presă pe acest pseudo-mecena printr-o serie de pamflete ad hoc intitulate: *În umbra atelierelor* (OKarian); *Negustorul de tablouri*; *Paraziții în artă*; *Ploșnițele*; *Streptococii în artă*. Cel mai vechi mesaj păstrat de Tacorian poartă data 6 ianuarie 1921 și este adresat din Vălenii-de-Munte, unde, alungat de sărăcie, N. N. Tonitza intenționa să picteze, să scrie și să întemeieze un centru de artă plastică și o școală de zugravi de biserică, altături chiar de Universitatea populară ctitorită de N. Iorga, cu care se afla de altfel în foarte bune raporturi².

1

«Dragă domnule Tacorian,

Mi-a fost peste putință să vin la rendez-vous. Sint în așa hal de ocupat — (am cîteva articole și cîteva desene de făcut pentru Sărbători) — încît n-am răgaz de 5 minute într-o zi.

N-ai însă nici o grijă. Totul este pus la punct. Expoziția noastră³ va provoca mai multă senzație decît ne așteptăm cu toții. Lasă mediocritățile să se coalizeze. E în detrimentul lor — și spre reclama noastră. Am pus și eu mașinile mele în funcțiune.

² BARBU BREZIANU, *Nicolae Iorga despre arta modernă românească*, în *Cronica*, 1966, mai 14.

³ Este vorba de expoziția ce avea să se deschidă în saloanele «Arta» la 14 ianuarie 1921 și în care pictorul expunea 78 de lucrări.

¹ CONSTANTIN I. PRODAN, *Introducere istorică*, în *catalogul Expoziția retrospectivă a artiștilor români pictori și sculptori din ultimii 50 ani, <1927>*, p. VI.

Sînt numeroase — și mai ales destul de puternice.
Vei vedea!

Cu bine și sănătate

N. Tonitza

6 ianuar 1921

2

6 mart. 1921

Dragă domnule Tacorian,

Îmi vei face un serviciu negrăit de mare dacă îmi
vei putea procura pînă diseară la ora 6, sau cel
mult pînă miine dimineață la ora 10, suma de
una mie lei.

Poți să-mi trimiți banii la Bacalu⁴ (sala Mozart)
unde, dacă nu voi fi eu acolo, îi va primi prietenul
Bacalu pentru care îți va răspunde de primire.

Contînd pe gentilețea d-tale,
primește salutările mele

N. Tonitza

3

24.III.1921

Dragă domnule Tacorian,

Dacă cumva poți să mă mai servești cu cîteva sute
de lei, vei fi foarte drăguț cu mine.

Cumnatul meu dl. av. Climescu Gusti⁵ este
atît de gentil să fie interpretul amabilității d-tale.

Cu prietenești salutări.

N. Tonitza

4

f.d. [1921]

Dragă d-le Tacorian,

Fă-mi te rog rost de două mii lei căci trebuie să
achit *astă-zi neapărat* comptul hotelului.

Fă și d-ta un efort de vrednicie financiară.

Cu dragoste

Tonitza

N.B. Dacă ai încasat banii de pe tablouri poți da lui Cati
toată diferența pînă la 7 mii.

5

Dragă domnule Tacorian,

Aștept de trei zile răspunsul d-tale, pe care îl
scontam drăguț

Dar n-a venit.

De aceea l-am rugat din nou pe cumnatu-meu
dl. av. Climescu Gusti să treacă pe la d-ta astăzi.

⁴ Constantin Bacalu (1884), coleg de școală și prieten
statornic al lui Tonitza.

⁵ ALEXANDRU CLIMESCU-GUSTI, redactor în 1916 la
ziarul *Mișcarea* din Iași.

Sînt prea sigur că vei fi așa de gentil să-mi înmînezi
prin el cîteva sutare de care am absolută și urgentă
nevoie în cursul zilei de azi.

Cu cele mai bune salutări

Al d-tale

N. Tonitza

29 mart. 1921

Pe verso:

D-lui Mișu Tacorian

Salonul « Arta »

Am primit 500 (cinci sute) lei azi 29.III.21

A. Climescu Gusti

Am primit 500 (cinci sute) lei azi 8.IV.921

A. Climescu Gusti

6

1921 Dragă domnule Tacorian

Ți-am scris deja că am primit, prin prietenul
Bacalu, suma de una mie lei, ce mi-ai trimis la
11 oct. a.c. pentru care îți mulțumesc frumos.

Îmi vei face un și mai mare serviciu dacă, cu
3—4 zile înainte de Sf. Dumitru îmi vei expedia
cel puțin 2000 lei, căci m-a prevestit proprietarul
să-i achit chiria cu cîteva zile mai devreme, căci
are nevoie de bani, să meargă în Moldova pentru
cumpărături de vite. Am toată nădejdea în d-ta
că vei fi tot așa de drăguț, în această împrejurare,
ca și pînă acuma. Nu mi-ai răspuns nimic încă
relativ la rame și la odaie. Răspunde-mi precis ca
să știu ce să fac. În cazul cînd afli o cameră buni-
șoară, mare și luminoasă, nu prea departe de centru,
cu tot confortul (înțeleg: serviciu, așternut, lumină
și foc) poți s-o și angajezi în numele meu, și vesteș-
te-mă imediat, ca să-mi ambalez cartoanele și să
plec la Buc. să mă apuc grabnic de pus la punct
expoziția. Pînă atunci îngrijește-te să am cel puțin
3—4 rame (60 + 50) și cîte una din 60×70 și
70×80. Cu cît voi fi mai devreme în București,
cu atît voi avea mai mult răgaz să retușez și să fac
tablourilor schimbările necesare — și cu atît mai
mult expoziția va avea succes.

E, în primul rînd, interesul d-tale la mijloc, să
ne grăbim.

În așteptarea răspunsului, rămîn al d-tale

N. Tonitza

P.S. Dacă ții musai ca scrisorile d-tale să-mi ajungă, expe-
diază-mi-le numai recomandat. Altminteri se pierd în drum.

7

Domnule Tacorian,

A trebuit să plec la Văleni cu primul tren pe care
l-am avut, dimineața, după banchetul d-lui Minu-
lescu, fiindcă mă chinuiau frigurile și mă cerca o
nevralgie (cumplita și cronica mea nevralgie).
Ajuns acasă m-am pus în pat și bolesc, cu tempe-
ratură mare și falcile umflate, de cînd am sosit.
Îți poți închipui ce proaste încurcături îți face
cîte-odată boala.

Dar să te pun la curent cu cele ce voiam să-ți
vorbesc, dacă mai rămîneau în București.

Am priceput, de cum ne-am revăzut, că nu prea aveai gologani — și atunci n-am mai insistat, fiindcă înțeleg perfect situațiile astea penibile. În schimb de a doua zi am prins să alerg să fac eu singur rost de bani mai mulți, ca să mă pot așeza iarăși — liniștit — la șevalet, o vreme. Și sper că am găsit. Mai întâi la Ministerul Artelor care mă angajase încă de anul trecut cu un acompt asupra unui tablou mai mare — și pe care (pe Minister, nu pe tablou) nădăjduiesc să-l fi convins să-i dau, plătindu-i diferența, tabloul « *Isus în tranșee* »⁶ pe care îl am în păstrare la d-ta — și pe care d-ta n-ai putut încă să-l plasezi. De aceia dacă într-o zi unul din prietenii mei, sau chiar d. Minulescu, te va vesti să trimiți acea pinză la Minister, te rog mult de tot, s-o faci cu toată graba. (Îmi vei trece mie la socoteală trăsura și bacșiful omului, care-l va transporta). De asemenea te-aș ruga frumos să pui la dispoziția prietenului meu Pavlu⁷ sau cumnatului meu Climescu-Gusti, restul pinzelor ce mai am în păstrare la d-ta (cu rame cu tot) deoarece trag nădejde să le plasez ori aici la Văleni (unor negustori bogați care-mi solicită pinze) ori la Galați, unui văr al meu, care are ceva franci și la care trebuie să mă răpăd eu sau să trimit o rudă, cu bucățile toate.

Ce să fac? Trebuie să împac și capra și varza, adică să țin seamă și de greutatea d-tale și de nevoile mele. Și să ne aranjăm pe cât vom putea mai bine.

Numai să ne dea Dumnezeu sănătate destulă, să putem duce la bun sfârșit, toate cele începute.

Ți-am comunicat deja că am primit în ziua de 4 dec. una mie lei trimiși de d-ta aici prin cumnatul meu, Climescu Gusti.

Dacă, întâmplător, mai ai prisosuri de gologani, expediază-mi pină voi face eu singur rost, telegrafic. Nu-i nevoie să-mi trimiți odată sume mari. Poți să mi le expediezi și în porțiuni de cinci sute lei. Chestiunea e să le primesc la timp, ca să am destulă liniște pentru lucru.

Al d-tale
N. Tonitza

13 dec. 1922

8

Luni 17 sept. 1923
Vălenii de Munte

Dragă d-le Tacorian

La c. d-tale poștală nu-ți pot încă răspunde cu precizie. Ceea ce-ți pot comunica e că lucrez de zor, ca să realizez ceva de seamă, de gust și *vandabil*.

⁶ Achiziționat pentru Ministerul Artelor de către poetul Ion Minulescu, care începând din 1922 și până la pensionare a ocupat postul de director general al Artelor. Tabloul (care era inspirat de vicisitudinile primului război mondial) va fi ulterior trimis Legației române din Berlin.

⁷ Coleg cu Tonitza la Școala de Arte Frumoase din Iași, Dumitru Pavlu (1880–1962) a luat parte la unele agitații studențești din 1907 în favoarea răscoalei. Stabilite mai târziu la Vălenii-de-Munte, l-a determinat pe Tonitza să se mute în această localitate.

Aș dori să fac cu d-ta — care ai fost tare drăguț, — o afacere mai profitabilă pentru ostenele d-tale. De aceea nu te impacienta, și aranjează-ți sălile cum vei crede mai nimerit. Pe mine lasă-mă mai la urmă. Sint sigur că dacă vei vedea rezultatul eforturilor mele artistice, vei căuta d-ta singur să mă plasezi — și cit mai bine pentru amândoi.

Dealtminteri vom mai discuta asupra acestei drăcii, când voi veni în București.

Până una alta fă-mi ceva rost de bani și expediază-mi-i — dacă posibil este — telegrafic. Am rămas fără gologani, și în Văleni sint ca în țară pustie.

Dacă Costache Bacalu a sosit de la Sibiu, roagă din partea mea pe prietenul Drăgănescu să trimită la sus numitul confrate un băiat de încredere să ia unul din tablourile mele mari ce am acolo — să-l încadreze (spaniol, baghetă și geam) și să ți-l predea d-tale. Vandabil pentru *minimum* șase mii lei. Ce poți lua mai mult e al d-tale. Dealtminteri la toate prețurile minimale fixate de mine, de la toate tablourile ce ai în depozit — rămâne stabilit același lucru: tot ce poți lua mai mult rămâne, fără nici o discuție — beneficiul d-tale personal. Păstrează chiar scrisoarea asta, pentru justificare. (Tabloul de la C. Bacalu reprezintă *trei femei întristate lângă o cruce de piatră*). Adresa lui C. Bacalu: piața Rosetti no. 2 (etaj).

★

Să nu fii bosumflat că nu ți-am cedat d-tale tabloul luat de d. Orănescu. În afară că aveam nevoie urgentă de bani, m-a mai oprit la vinderea lui către d-ta și un sentiment de camaraderie. Știind că cumperi pinze pentru colecția ce vrei s-o lași moștenire copiilor, voi refuza să-ți vind, sau îți voi face multe piedici în vânzarea unei pinze care știu că nu va avea prea multă valoare după moartea mea. Să mă lași întotdeauna să-ți vind numai ce cred eu că va contribui să sporească, mai târziu, capitalul astfel închis. Te rog să ai toată prieteneasca încredere în această darăvelă.

★

Să te mai rog un lucru: fă-mi rost, prin cunoștințele ce ai, de o cameră mare, în *centru*, mobilată, prefer *chiar nemobilată* dar cu lumina de la Nord și fereastră mare. (Se înțelege să aibă și sobă). Vreau musai să-mi înjgheb un atelier în București, căci aci în Văleni mă asfixiez. În cazul când nu se poate găsi așa ușor și curînd o astfel de odaie, întrebă-l pe fratele Drăgănescu dacă mai are disponibilă camera ce mi-a anunțat-o prin cumnatul meu Climescu Gusti. Dacă o mai are disponibilă, iar d-ta îmi trimiți vreo 2–3 mii de lei (pe care te rog să-i înjghebezi cum vei ști mai bine) atunci pornesc pe dată de aici spre capitală. Căci nu pot părăsi casa, fără să las măcar pe 15 zile ceva gologani pentru nevastă și copii.

★

Află, te rog și comunică-mi odată cu celelalte răspunsuri — și adresa unui domn *Trancu-Iași* (frate sau rudă cu fostul ministru) și care e funcționar superior la nu știu ce bancă din București.

Am absolută și imediată trebuință de adresa acestui domn.

Pentru siguranța corespondenței scrie-mi, cînd ai ceva mai important de comunicat, numai recomandat.

Salutările mele afectuoase d-tale și familiei, din partea mea și alor mei.

N. Tonitza

9

Vineri 5 octombrie 1923

V. de Munte

Dragă domnule Tacorian,

Am primit aseară scrisorile d-tale, din care deduc că ai cele mai prietenești intenții față de mine. Îți mulțumesc.

Te rog de asemenea să transmiți mulțumirile mele domnișoarei Ketty⁸, care, fără să-și dea seama de lamentabila mea stare fizică, îmi oferă așa de amabil o cameră de lucru în apartamentul său.

Toată îngrijirea medicală ce am avut în București, și toată cura mea dela Tekir Ghiol, n-au izbutit încă să mă vindece, nu zic complet, ci măcar să asigure picioarelor mele o circulație hotărîită. Merg neconținut în baston și numai pe teren plat și sănătos. Scările îmi sînt inabordabile; iar vremea umedă sau friguroasă mă țintuiește la pat.

Mă gîndesc la durerile pe care mi le vor provoca frigul și umezeala iernii. Cred că-mi va fi peste puțină să părăsesc camera mea, în asemenea timpuri.

Ceea ce-mi trebuie mie este o cameră în care să locuiesc, să lucrez și să dorm, fără să fiu obligat a o părăsi, odată sau de două ori pe zi, indiferent pe ce vreme.

Domnișoara Ketty, în amabilitatea ei, a uitat invaliditatea mea fizică. Oricum, te rog să-i mulțumești mult din partea mea, pentru grija camara-derească ce mi-a purtat.

Cu cele mai bune salutări

N. Tonitza

P.S. Dacă amicul Drăgănescu vine «zilele acestea» după cum îmi comunică, spune-i să ia numai trenul de dimineață din București (6 1/2—7 dim.) căci altniinteri cu cel de seară, riscă să piardă coincidența cu Vălenii și să rămînă o noapte întreagă pe peronul Ploieștilor.

Iar dacă nu-l incomodează, îl rog să ia de la cumnatu-meu Climescu Gusti (str. Romană 252) 5 kgr de zahăr pe care le am depozitate acolo.

N. T.

10

Luni 8 oct. 1923

V. de Munte

Dragă domnule Tacorian,

A fost ieri pe aici d. Drăgănescu, ceea ce m-a bucurat mult. Mai întii, fiindcă nu-l văzusem de

⁸ Pictorița, rămasă obscură, Ketty Volenti.

multă vreme și-mi era dor să-l mai văd (căci e Moldovan, deci f. simpatic) și, apoi fiindcă mi-a adus ceva gologani. O mie din partea d-tale și altă mie din rezervele lui bănești. Mi-au venit cum nu se poate mai la vreme gologanii aceștia, căci am putut să achit aici, la niște furnizori, datorii presante care mă nelinișteau.

Deși rămas din nou cu buzunarele goale, am totuși, pentru cîte-va zile măcar, tihna necesară ca să mă pot concentra în lucru.

I-am dat d-lui Drăgănescu un număr de tablouri la înrămat, majoritate flori. Acum încep o nouă serie: capete de copii, din care voi face vreo 10—15, iar după aceasta voi ataca 2 sau 3 compoziții, pentru cîștigarea ansamblului expoziției.

D. Drăgănescu îmi spune că e f. posibil să veniți amîndoi prin Văleni, pe Duminica viitoare. Dacă aceasta se va întîmpla, — ceea ce-mi va face mare plăcere — am să vă rog să-mi faceți cîteva mici comisioane, de care am foarte multă trebuință:

3—4 *cartoane* de pictură, nepreparate, mărime «naturală» (sau dacă vi-i greu să le aduceți așa mari, atunci tăiați-le 50/60).

O jumătate de kilogram *alcool pur* de care am nevoie pentru fricțiuni și masaje la picior (Aici e f. scump și diluat).

O periută de lemn pentru spălatul unghiilor (se găsește tot la drogherie).

Un calup săpun de glicerină.

250 gr. terebentină.

O sticlută *sicatif* pentru pictură.

Și niște tuburi de culori decorative p. ulei; a) *ocre jaune* (lichter ocker) b) *jaune citron* (sau chrom gelb hell) c) *vert émeraude* (sau permanent grün) d) *terra Sienne natur*.

Culorile puse în paranteză sînt acele pe care le veți cere, în cazul cînd nu găsiți din cele subliniate.

★

Deși te știu f. ocupat, atît pe d-ta cît și pe d. Drăgănescu, îndrăznesc să vă cer acest serviciu, care vă fură din timp, pentru că n-am încotro. Sînteți singurii pe care îi aștept prin Văleni, pînă la sosirea mea în București — și destul de amabili ca să nu vă supărați.

Cele mai bune prietenii de la toți ai mei, pentru toți ai d-tale.

Cu bine, sănătate și mulțumiri anticipate.

N. Tonitza

11

Joi 25 oct. 1923

V. de Munte

Dragă domnule Tacorian,

V-am așteptat Duminica trecută, pe d-ta și pe d. Drăgănescu. N-ați venit. Veți trage păcatele la Judecata cea de pre urmă: în cinstea Dv. am curmat viața la cei din urmă doi gîscănași fragezi, pe care îi aveam în curte, din prăsila de astă primăvară.

Îmi pare rău că n-ați venit. Mai întii, fiindcă aș mai fi avut și eu cu cine schimba o vorbă bucureș-

teană, și apoi pentru că, m-aș fi ales, sint sigur, cu câte-va complimente încurajatoare, pentru noua mea colecție de copii pictați, care, cred, îmi va asigura oarecare succes material în expoziția viitoare.

Am atacat acum o serie de copii frumoși, exact după sfatul d-tale, transmis prin prietenul Drăgănescu.

★

Drept să-ți spun, mi-a mai părut rău că n-ai venit, și pentru o pricină tare urgentă: am isprăvit (și încă de mult) gologanii.

Trăgeam nădejde că-mi veți aduce ceva franci, care m-ar fi descurcat mult din multele și plicticoasele încurcături de pe aici.

Să te ferească Dumnezeu să fii pictor și să lucrezi, biciuit la fiecare clipă, de nevoia gologanului. E penibil! E exasperant! E tragic!

★

De aceia te rog — dar te rog cu toată insistența — fă-mi rost de gologani, prin poștă, *dacă în caz nu poți veni Duminică pe aici.*

Cred că nu mai e nevoie să-ți lămuresc cită grabnică trebuință am de numerar — și nici nu mai repet aici toată nădejdea prietenească ce am în d-ta.

Cu o camaraderească strângere de mină

N. Tonitza

12

Dragă d-le Mișu

Fundația Principelui Carol, — care organizează pavilionul de artă românească modernă la expoziția internațională din Veneția⁹ —, îmi cere opt bucăți în acest scop. Neavînd nici o lucrare complet gata acasă — (vorbesc de bucățile mele care nu plac cumpărătorilor din București) — am trimis Fundației o listă de opt bucăți, aparținînd diverselor colecții particulare. În lista aceasta am băgat și două din tablourile ce am în păstrare la d-ta, anume, acele 2 mari, care trebuia să-mi fie ridicate, înainte de plecare mea la Tekir Ghiol — de către Ministerul Muncii.

Primul, reprezentînd un evreu tinăr și obosit, cu o legătură roșie în spate;

Al doilea, închipuînd pe doi bătrîni: o femeie și un bărbat, lîngă o casă albă, cu cerdac roșu.

Ambele sint încadrate de prietenul Costică — în ramă spaniolă și geam.

Foarte curînd va veni la Maison d'Art un reprezentant al Prințului, care va cere să-i încredințezi acele 2 piese.

Le vei încredința, cu toată amabilitatea care te caracterizează, cerînd în schimb chitanță în toată

regula, însemnînd pe chitanță și valoarea în numerar a tablourilor (între 20 mii — 40 mii lei) și vei iscăli în numele meu.

Scrisoarea aceasta păstrează-o, ca justificare.

Cu mulțumiri pentru gentilețea cu care mă vei servi și în această împrejurare, rămîn al d-tale.

N. Tonitza

30 nov. 1923

Vălenii de Munte

13

Dragă d-le Tacorian,

Primesc în astă seară scrisoarea d-tale, în care mă asigură că ai înțeles perfect toate dorințele mele, în ceea ce privește aranjarea și triajul expoziției — precum și întocmirea catalogului. Nu uita prefata¹⁰, la care țin f. mult, și care are un senz. ce-ți poate scăpa d-tale astăzi.

Nu-mi spui anume în ce sală mă vei băga. În ori care sală vei binevoi să mă plasezi, ai însă grija luminii: adică, înțeleg, ca fiecare tablou să-și aibă, acolo, cea mai favorabilă lumină.

Știu precis că expoziția mea, în general, nu-ți place — și, poate, nici nu te aranjează. Nu fii îngrijat peste măsură. Te asigur că peste un an sau doi vei zice: « Ah! Doamne ce n-aș da să am eu acum bucățile lui Tonitza, care nu-mi plăceau în 1924!! ... fiindcă ceea ce face el acum e și mai prost ... »

Veți fi într-o eternă înșelăciune: pe măsură ce voi avansa, îți voi place mai puțin.

Dar nu eu voi fi acela care voi pierde mai mult, după urma acestei, ca să zic așa: sensibilități întîrziate.

★

Dragă domnule Mișu, îmi pomenești în scrisoarea de azi de trei bucăți, ce te simți obligat să oferi

¹⁰ Manuscrisul prefeței catalogului din ianuarie 1924 de la « Maison d'art » purta anumite indicații tipografice:

« Tipărite cu litere

cicero-cursiv pe prima

pagină a catalogului

fără nici un titlu

În lumea artistică, în care trăiesc, stăpînesc o bizară ipocrizie.

Anume aceea de a nu arăta mulțimii decît produse, care înseamnă *concesiune*, sau care dovedesc *aroganță*.

Aproape niciodată dorința francă de a lua contact intim cu publicul, desfășurîndu-i și calitățile, dar și defectele — deopotrivă.

Este aici fereala, incalificabilă, de a mărturisi celui ce sincer, sau numai din snobism, vrea să se apropie de arta ta și de tine — lupta dureroasă, de clipă cu clipă, între idealul tău și neputința ta, între mina și ochiul tău, nărvînt, și sufletul tău, care se caută pe sine, cerîndu-și astfel, eliberarea.

Educația publicului mare — (înțeleg prin « educație » în cazul nostru: *afinare sufletească*) — nu se poate înfăptui nici prin trucare negustorească, nici prin dandyism insolent. Ci printr-o directă și brutală spovedanie.

Iată ce este expoziția de față.

n.n.t. »

⁹ « La Quatordicesima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia », la care Tonitza a participat cu două lucrări: *Ritratto di vecchio attore* și *In giardino*, înregistrate în catalog sub numerele 72 și 73.

— pentru serviciile ce-mi vor face, în pressă — unor gazetari.

Dacă aş expune *singur* în acelaşi Salon, vream să zic în aceeaşi casă, aş oferi bucuros confrăţilor mei din pressă, o bucatică sau două, *nu ca recunoştinţă*, ci ca simplă manifestare de confraternitate, avînd în vedere că şi eu sînt socotit printre gazetari.

Dar nu expun *singur* ci împreună cu dnii Vermont şi Ioanid ¹¹, pe care nu vreau să-i dăunez, în comerţul lor, prin aranjări, cu sau fără recompensă, în culisele pressei.

Şi apoi, să-ţi mărturisesc fără înconjur: am o completă greaţă pentru pleoşniţele gazetăreşti, cui-bărite în apartamentul, care se numeşte — la ziar, — « cronica artistică ».

Prefer o ocară inteligentă, care să pornească din analiza atentă şi sinceră a operei mele, oricărei laude, cu un blenoragic verbalism uscat şi idiot.

Să-ţi mai adaug ceva: cele mai frumoase cronicile ce mi s-au făcut pînă acuma, se datoresc unor publicişti de talent, pe care nu i-am cunoscut, şi care n-ar fi acceptat nici direct, nici indirect, vreo « recompensă » de la mine personal, sau de la altcineva, în numele meu. Ar fi socotit aceasta ca o insultă.

Deci, fii pe pace. Te rog chiar, să nu mă aranjezi, cu cronicile, după tipicul consacrat. Sînt mai încîntat să fiu bine înjurat — decît prost lăudat —. Dealtminteri, nici comerţul d-tale nu va pierde din pricina aceasta. Fii sigur!

★

Cu sănătatea o duc mereu la fel: şchiopătînd.

Dar am sfîşietoare nevoie de franci. Ultimele rînduri din scrisoarea d-tale de azi, prin care îmi promiţi un mandat — m-au bine dispus.

★

Aseară am încredinţat pentru d-ta o scrisoare d-lui Pavlu, care a pornit azi dim. la 6 din Văleni, aşa că azi, cel mult după amiază, a trebuit s-o ai.

Îţi dau, în această epistolă, cîteva puncte de reper pentru titlurile şi preţurile din catalog.

Alte cîteva tablouri, şi picturi în passepartout, şi desene, îţi vor sosi în curînd. Nu va fi nimic dacă-ţi vor parveni după 15 ianuarie st. n. Le vei înlocui, dacă nu va mai fi loc pe panou, cu cele deja vîndute.

Nu neglija să capeţi şi să expui pe panouri, şi lucrările *ce ai vîndut*, din stocul rezervat actualei expoziţii.

Lasă loc *numerotat* în catalog, pentru lucrări ce-ţi voi trimite ulterior. — Măcar 20 de numere.

★

Aştept, cu o bine înţeleasă înfrigurare, ceva gologani, pînă în ajunul Crăciunului, căci îmi lipsesc cu desăvîrşire.

★

Dacă vreuna din bucăţile venite din afară, vor fi lipsite de geam, pune-le, te rog, geamuri în comptul

meu. Un tablou fără sticlă aşezat pe un panou cu tablouri cu sticlă — e mort, oricîte calităţi ar avea el. Cu geam, toate, sau fără geam, toate — asta e o regulă.

★

Dar să lăsăm plicticoasele afaceri.

Sînt sigur că rîndurile acestea le vei primi, dacă nu în ziua de Crăciun, cel mult în ajunul Crăciunului.

De aceea îţi strig, din monotonia Vălenilor — d-tale, fratelui Drăgănescu şi ambelor familii ce reprezentaţi ca şefi, toate urările mele de belşug, de sănătate şi voie bună.

Cu dragoste
Tonitza

2 ian. 1924
V. de Munte

14

Joi 10 ian. 1924

Dragă d-le Tacorian,

Îţi mai expediez iarăşi 5 bucăţi pictură 50/60 care, tare te-aş ruga mult, aş vrea să figureze în ziua vernisajului. De aceea dă-i fratelui Costică un păhăruş din ăla roşu — (pe care-l bei d-ta cînd te pregăteşti de « ofensivă ») — şi vei vedea că în 24 de ore vor fi gata ramele: spanioleşti, cu baghetă, cu geam şi cu patină antică. Îmi cunosc eu viţa moldo-venească ieşită din mădularele lui Ştefan Voievodul, carele, în timp de război, răzbea mai răpede cu oastea lui, din Suceava pînă la Cetatea Albă, *pe jos* decît oştirea noastră modernă, *cu trenul*.

Ar fi trebuit să-ţi trimit 7 bucăţi. Dar fiindcă de o săptămînă a dat peste mine malară, ultimele 2 nu le-am putut isprăvi. Ți le voi trimite în timpul expoziţiei.

★

Dacă întîmplător, ai la d-ta vreo copie *tipărită* după catalogul meu, dă-i colegului meu Pavlu, unul, ca să mi-l aducă.

★

Îţi alătur ez aici un bilet pentru colegii mei Vermont şi Ioanid cu care voi împărţi, sub acelaşi acoperămint, aceleaşi griji, aceleaşi bătai de inimă şi — poate — aceleaşi nevoi.

Fii drăguţ şi depune-l la destinaţie vreau să zic: în mină.

★

Îţi las toată libertatea în preţuri. Te fac însă atent asupra unui lucru: mi-ar da mîna să vînd picturi cu preţuri obişnuite, dacă aş arunca în expoziţie *tot* ce produc (aşa cum se obişnuieşte). Însă eu *nu pot* face mai mult de 25—30 bucăţi pe an, pe care să îndrăznesc să le expun. Din acest număr de tablouri trebuie să trăiesc.

Cu cît vor fi mai mari preţurile cu atît va fi mai folositor şi pentru mine şi pentru d-ta. Ai să te convingi de asta f. uşor. Oricum, nici un tablou nu vei îngădui să se vîndă sub trei mii de lei.

★

Asupra micului suvenir ce crezi că trebuie dat unor gazetari iată ce vreau să aflu: (răspunsul ce

¹¹ Expoziţia deschisă între 29 ianuarie şi 27 februarie 1924 cu Pan Ioanid şi Nicolae Vermont.

ți l-am dat rîndul trecut stă bun și bine în picioare): *Cine sînt ei? adică cum îi chiamă și la ce gazetă sau revistă scriu ei?* În orice caz, dacă le voi da ceva, le voi da *după* expoziție, și numai după ce voi ceti *cum* au scris și *ce au* scris despre lucrările mele. Asta o fac, pentru că, de obicei, un dar obligă pe dăruit la laude fără șir, fără socoteală și fără sinceritate. Laudele acestea mă enervează. O înjurătură idioată mă lasă indiferent. O înjurătură inteligentă mă animă. Voi da mai bucuros un « suvenir » aceluia care va ști să-mi arate, cu inteligență, defectele, decît aceluia care mă va înălța în slavă, cu banalități, defectele.

★

Dar să termin, urîndu-ți de Anul Nou toate noroacele, care să se ție de d-ta și de ai d-tale cum se țin muștele după miere. Și sănătate îți doresc d-tale și tuturor alor d-tale, căci fără sănătate norocul se părpălește. Și voie bună la muncă îți doresc, căci fără voie bună, munca este o sclavie. Și belșug îți doresc, căci belșugul dă omului inteligent și întreg: demnitate.

Toate acestea, se înțelege, și pentru fratele Costică (Moldoveanul, sireacul!) care fiind rudă, prin alianță cu d-ta, face parte dintre ai d-tale.

I-aș fi scris și lui asemenea hiritisirii. Dar nu voiam să jănesc drepturile și cinstirea ce se cuvin patriarhului care ești d-ta, ca cel mai bătrîn și ca cel mai înțelept (nu vreau să zic că: și cel mai cuminte. E o prostie ceea ce se crede despre potrivire între înțelepciune și cumînțenie).

Cu dragoste creștinească tuturor, din partea tuturor alor mei

Tonitza

15

Dragă domnule Tacorian,

După cum te-am anunțat încă de acum vreo 2 luni de zile, e o datorie de onoare pentru mine să acord d-lui inginer N. Malaxa întîietate în alegerea bucăților din expoziția mea.

E singurul dintre amatorii mei, care, atît pe timpul boalei mele, cît și pe timpul convalescenței — mi-a avansat bani, mai presus de așteptările mele. Numai *grație dînsului* am putut să lucrez și să pun în picioare, așa cum este, bună sau rea, expoziția mea de astăzi.

Te rog deci, încă odată, fă tot ce-ți stă în putință să satisfacem pe d. Malaxa, căci nu se cade altfel.

Se înțelege, tantiemele d-tale nu vor fi prin nimic primejduite, în cazul de față.

Cu toată prietenia

N. Tonitza

11 ian. 1924 Vineri
V. de Munte.

Nu uita ca, imediat ce vei scoate de la tipar primele cataloage, să-mi trimiți și mie, prin poștă, vreo 3—4 numere.

De asemenea, pînă la sosirea mea în București nu neglija să-mi expediezi și ceva gazete, în care vor fi apărut cronici, privitoare la mine, mai interesante.

În clipa asta (4p.m.) primesc mandatul d-tale telegrafic de una mie lei. Îți mulțumesc.

16

Miercuri 30 ian. 1924

Frater Tacorian,

Mai întîi țin să-mi arăt aici, în scris (căci de vorbit, vorbesc întotdeauna ca un motan constipat) toată intima bucurie ce am simțit, petrecînd o seară în mijlocul a lor d-tale și în casa d-tale. N-am să uit niciodată cele cîteva ore calde, prietenești — poate prea emoționante — pe care le-am trăit în interiorul d-tale, lipsit de somptuozitatea parvenitului și neavînd nimic din dezordinea dezolantă, uneori enervantă, a interiorului bohem, prin excelență.

Repet încă odată — pentru buna seară petrecută la dv. — mulțumirile mele d-nei Tacorian (una dintre cele mai distinse măști feminine din cite am cunoscut în București) și Doamnei mari, pentru care am o venerație deosebită, fiindcă mi-a amintit de una din figurile vechi ale familiei mele, ce stă în mintea mea ca o icoană luminoasă. (Te rog să nu comunicî doamnelor aceste banale aprecieri, căci nu-mi place să aspir la titlul de băiat galant).

★

Dar să revenim la afaceri. (Ah! timpurile astea, care nu-ți îngăduie să mergi decît pe bulevardele, care conduc la tarapana!) Așadar, la afaceri: Am făgăduit cumnatului meu, Climescu Gusti, să-și aleagă 2 bucățele din expoziție, din acelea care îi vor place. Mi-a făcut prea multe servicii, ca să nu-l servesc și eu la rîndul meu, cu aceeași prietenie.

Te rog și pe d-ta să-l ajuți în această alegere, camaraderește, tocmai fiindcă nici la d-ta, nici la mine nu e vorba de vreun cîștig. Îmi promiți?

★

De asemenea aș vrea să te rog, dacă îți va fi prin putință, să faci așa fel ca să dai — din ceea ce-ți va rămîne la urmă — toate bucățile, cu *toptanul*, socotînd în *medie* cel puțin *trei mii lei pe bucată*.

Aș vrea să pun mîna pe o sumă mai mărișoară de bani, grămadă, ca să-mi pot angaja o locuință în București, pentru la primăvară. Asta e ceea ce mă obsedează. Fiindcă eu sînt cu desăvîrșire lipsit de simțul gospodăresc, nu văd scăparea decît în sfatul și concursul prietenilor, mai bine înzestrați decît mine, pe acest tărîm.

★

Apropos de aceasta. Am vorbit cu fratele Drăgănescu (care tot e el ștrengar și bate tîrgul în lung și în lat), să se intereseze de o locuință adecuată meseriei mele. Dacă d-tale, eventual, îți sare ceva înainte, fă așa vreo scamatorie, ca să mă poți adăposti în București la primăvară, fără să mă coste prea multe parale — dar mai ales fără să fiu executat

pentru parale într-un chip prea, ca să zică așa violent.

★

Și tot à propos: cunoști adresa d-nei Severin? ¹² Mi s-a spus că ar avea un atelier de 11 m pe 5 m, care — la rigoare — s-ar putea transforma în atelier plus locuință. Ești bun să-mi trimiți, dacă cunoști, adresa ei exactă (nume, prenume, strada etc. etc. înțeleg prin asta și câteva amănunte. psihologice, utile)?

★

D-lui Pora ¹³ poți să-i cedezi, dacă mai ține să o aibă, fetița aceea din passepartout. E moldovean de al nostru. Sfătuiește-l însă să n-o vîndă. Îi va fi de un mai mare folos, mai tîrziu.

★

Dacă frații Florescu și Drăgoescu țin să aibă mai repede cite o bucată au — după mine — toată libertatea să și le ia acum. Dacă vor mai avea nițică răbdare, le voi trimite eu ceva de aci, care să fie după gustul meu. Nu știu însă dacă ceea ce le voi trimite eu — le va fi pe plac și-i va mulțumi. Pe d-ta te sfătuiesc pentru fetița care pictează la fereastră, între perdelele portocalii.

Încă odată mulțumiri pentru seara petrecută la d-ta și cele mai bune urări din partea noastră a tuturor pentru toți ai d-tale.

Cu toată prietenia

Tonitza

P.S. Nu știu dacă ți-am vorbit cînd mă aflam la București, că în afară de obligațiile față de medici și cîțiva prieteni, mai am obligații și pentru d-na Gavrilescu din Iași și d-na Pelivan.

Grație primei d-ne am putut căpăta de la Minister o sumă de bani respectabilă, tocmai cînd boala mă turtise mai grozav la « Union » — iar d-na Pelivan mi-a oferit la vară, vila d-sale din Tekir Ghiol, pentru cazul cînd voi merge acolo să continui cura.

Am rugat pe Vlad Manoliu să vină să aleagă două bucăți mai bune și să le expedieze din partea mea respectivelor doamne, drept mulțumită.

Poate voi avea și altă dată nevoie de concursul lor. Un mic act de simplă politețe nu poate să-mi strice.

Tonitza

17

Frate Tacorian,

După cum te-am rugat și înainte de plecare, te mai rog și acum: fă d-lui Mircea, pentru nudul reținut, un preț cît mai prietenesc, căci îi sînt obligat pentru multe și amicale servicii, ce mi-a adus, în vremuri de restriște.

★

Dl Mircea îți va mai aduce, ca să le agăți pe panou, 2 capete de copil, pe care le uitasem la el, încă de pe cînd eram la « Union ».

★

Să nu mai cedezi în detaliu nici o bucată *sub trei mii de lei*. Mai bine să-mi rămînă cîte-va ca rezervă. . . strategică.

¹² Probabil văduva pictorului și sculptorului Alexandru Severin.

¹³ În primul deceniu al secolului, Nicolae Pora a fost unul dintre cei mai activi cronicari plastici, susținător al multor valoroși artiști, printre care și Brâncuși.

★

După cum ți-am scris alaltăieri, căznește-te și găsește-mi un « barosan » care să-mi ridice *toată marfa* (dar absolut toată) socotind în medie — cu mic cu mare — 3 mii lei tabloul.

De bună seamă, înțeleg prețul acesta numai în cazul unei vînzări cu toptanul. Altminteri nu. (. . .) Vei păstra la vînzarea în detaliu diferența de preț de la tablou la tablou, începînd cu *minimum trei mii*.

★

Dacă mai ai ceva gologani disponibili, mai atinge-mă, încredințîndu-i lui moș Pavlu. Iar am rămas cu buzunările sbircite.

★

În cazul cînd a mai apărut prin gazete vreo cronică asupra prăvăliei noastre, și o posezi, dă-o lui Moșu s-o cetesc și eu.

★

Sărutări de mîini cuconitei și Doamnei Mari. Pupă copilașii pentru mine.

Cu toată prietenia

Al d-tale

N. Tonitza

V. de Munte

2 febr. 1924

18

Dragă d-le Tacorian,

Primesc azi, spre seară, c. d-tale poștală, în care mă anunți că ai închis expoziția, că ți-au mai rămas încă treisprezece bucăți, dintre care una vrea s-o aibă dna pictor Demetriad ¹⁴ și că nu oferă pe ea mai mult de trei mii lei.

E vorba de nudul acela mare, văzut din spate, cu foaia de tutun, în fond?

Dacă în adevăr d-na Demetriad ține să aibă nudul acela, *pentru ea*, poți să îl dai pentru suma aceasta. Fiindcă, deși n-o cunosc la chip, d-na Demetriad mi-i tare simpatică din lucrările ce i-am văzut.

★

Ți-am expediat Vineri 29 febr. o telegramă, în care-ți ceream să-mi trimiți *telegrafic încă cinci mii de lei*.

Cu o zi înainte îți scrisesem o scrisoare în care îți confirmam primirea ultimului mandat *de patru mii lei* și îți arătam pentru ce am urgentisimă trebuință de încă cinci mii lei.

Cred că nu mai e necesar să-ți mai repet, ceea ce ți-am scris ultima oară, privitor la nevoia acestor gologani.

Dar astăzi e Luni și încă n-am primit de la d-ta nimic.

Aștept suma aceasta din clipită în clipită, cu înfrigurarea pe care cred c-o bănuiești.

¹⁴ Lucia Demetriade-Bălăcescu, autoare și a unor compe-tente critici plastice publicate în *Universul Literar*, *Astra* etc.

★

Nu-mi spui în cartea d-tale poștală de azi, dacă ți-au rămas 13 *bucăți cu desene cu tot*, sau numai 13 *bucăți pictură*.

★

Am scris lui Vlad Manoliu, ca în cazul cînd d-ta demonstezi panoul meu, să ia la el în păstrare cîteva din desenele și picturile mele, se înțelege după ce d-ta vei opri în depozit acele *bucăți* ce crezi că pot fi vîndute... pe după paravan, ca să-mi trimiți ceva franci.

★

Am eboșat vreo 25—30 de *bucăți*, la care lucrez simultan, dar nici una din ele nu e încă gata.

Mă voi sili însă să termin pe cît de curînd vreo 4—5 *mai plăcute la vedere*, ca să le poți vinde fără zăbavă... și cu succes.

★

Dovedește-mi te rog toată camaraderia dumatile — (nu uita că eu te socotesc făcînd parte din familia pictorilor) și găsește-mi un barosan care să-mi servească *lunar* o sumă de bani cu care să-mi asigur liniștea necesară lucrului meu. Bine înțeles, eu obligîndu-mă să-i întorc sumele fie tot în bani, fie în tablouri.

Altfel voi fi nevoit să mă las de *pictură* și să mă apuc de altă meserie mai rentabilă. Căci îmi e peste putință să mă hotărîsc la un act de lașitate, adică să-mi prostituez paleta.

★

Aș vrea musai să mă cărăbănesc de aci, de la Sf. Gheorghe. Nu mai pot sta în satul acesta și în mediul acesta. Înnebunesc! Mă bizui mereu pe prietenia d-tale și a fratelui Costică Drăgoescu, să-mi aflați un mic apartament, în care să-mi pot adăposti, deocamdată, măcar nevasta și copiii. Dacă s-ar putea găsi prin cartierul dv., adică să fim cît mai aproape unul de altul, și de cumnatu-meu Climescu Gusti — ar fi minunat.

Eu plănuiesc să-mi aflu *deoparte* un atelier, unde să-mi recîștig toată singurătatea, de dorul căreia gem de trei ani de zile.

Prietenul nostru Chirovici¹⁵ mi-a scris că se ocupă de afacerea aceasta din urmă. Roagă-l însă din partea mea să fie cît mai discret, căci vreau să mă zăvorăsc de acum înainte împotriva unor soiuri de colaboratori perpetui și demoralizanți, sub toate raporturile.

În așteptarea răspunsului d-tale

Cu toată prietenia

Tonitza

Duminică 3 mart. 1924.

Sărutări de mină cucoanelor. Pupăciuni copiilașilor.

19

Frate Tacorian,

De-abia astăzi Luni 10 martie, la ora 5 p.m., am primit mandatul d-tale de cinci mii lei.

¹⁵ Pictorul Gheorghe Chirovici (1883—1968).

Deși prea tirziu sosit — (copilașul meu cel mic e bolnav de vreo 10 zile de piept, cu o temperatură constantă de 39° + cîteva linii) — totuși îți mulțumesc.

★

Scrisoare d-tale prin care mă anunți de expedierea banilor, am primit-o azi la prînz, înaintea banilor.

★

Îți mulțumesc și pentru serviciul ce mi-ai făcut, dînd 2 tablouri de-ale mele pentru un covor. Nu mă îndoiesc că deoarece l-ai ales d-ta trebuie să fie frumos patinat și destul de măricel ca să mă pot servi « artistic » de el. Poți să încredințezi covorul, ori lui Climescu Gusti, ori lui Vlad¹⁶, ca să-l pot ridica de la unul din ei, cu prima ocazie.

★

Mă cam șifonează faptul că mi-ai dat cele cîteva *bucăți* pe mîna negustorilor. Mai bine retrage-le. Un negustor prost, îți compromite deopotrivă și *bucățile* bune pe lîngă cele proaste, cu lauda lui de tarabagiu. În orice caz — dacă-ți vine greu să le retragi — trimite vorbă acolo să nu vîndă nici una din *bucăți* sub cel puțin *cinci mii lei*. Adică vreau să am *primitori*, în mîină *cinci mii lei* pentru fiecare *bucată* dată. Tantiema negustorului va fi: tot ce va putea el lua *peste cinci mii*.

★

Acuma — după ce Salonul « Arta Română »¹⁷ s-a deschis, fără ca eu să fi fost anunțat nici pînă azi, deci fără să pot expune ce-aveam anume pregătit — nu trebuie să plătesc absolut nici un fel de taxă, nimănui. Deci: respinge pe toată linia ori ce tapare.

★

La sfîrșitul scrisorii, îmi dai o veste senzațională: « *Cred că săptămîna asta să-ți fac rost de casă* ». Adevărat?

Să trăiești!

Dar să-mi faci și rost de parale, ca să achit măcar pe 1/4 de an chiria, căci eu sînt mai mult decît uscat: prăjit.

★

Zilele astea camaradul Costică va primi încă vreo 8—9 *bucăți* de la mine, deși îl anunșasem că nu-i voi putea trimite decît 4. Dar s-a mai uscat marfa (ca și autorul) în cursul săptămîinii.

★

Nu te mai căzni să-mi trimiți « bugetul » prin poștă. Va trece pe la d-ta cumnatu-meu Gusti și i-l vei preda cu toată solemnitatea de rigoare.

¹⁶ Ruda devotată a lui Tonitza, colecționarul Vlad Manoliu.

¹⁷ Cea de-a VII-a Expoziție a Societății « Arta Română », deschisă în martie 1924 în Sala Sindicatului Artelor Frumoase, a fost ultima la care a mai participat Tonitza, prezent cu două tablouri.

★

Nu uita de sfântul «barosan», despre care te-am rugat în atâtea rînduri să mi-l descoperi, și să-l aduci la neo-creștinism. Adică să împartă ceva, lunar, și cu mine din procopseala lui sunătoare.

Ai fost vreodată hingher?

Nu?

Ei... cată să fii acum!

Aruncă lațul...

★

Toate cele cuvenite, din partea mea, a nevastei și copiilor tuturor alor d-tale.

Cu bună prietenie

N. Tonitza

10 mart. 1924

V. de Munte

Lui cumnatu-meu Gusti i-am făgăduit de mult, cadou, 2 tablouașe, și nu m-am învrednicit încă să i le dau.

N-a venit să te execute?

20

24 mart. 1924

V. de Munte

Dragă d-le Tacorian,

Primesc azi o lungă scrisoare de la un f. serios amator de artă al meu, în care mi se comunică o recidivă.

Anume că d-ta mi-ai fi expus la «Maison d'Art» tablouri de ale mele, *neîncadrate*.

Oricîtă nevoie de bani aș avea, dragă d-le Tacorian, însă lucrul acesta *nu-l pot îngădui, cu nici un chip și sub nici un motiv*.

Un tablou nu se poate expune în public *fără ramă*, așa cum nu se poate expune o femeie dragă, în *pielea goală*, pe trotuarul căiei Victoriei.

Nu-mi place sărăcia. Dar vreau s-o suport cu *demnitate*.

Și — vezi d-ta — poate tocmai excesul acesta de *demnitate* este, la mine, *pricina sărăciei*.

Nu pot sacrifica însă prima — pentru a doua.

S-o facă alții.

De aceea, te rog: Dacă vrei să mă servești, servește-mă prietenește; iar nu negustorește. Căci tot d-ta vei avea, la urmă, o mai deplină satisfacție. Și morală și materială.

Contez, fără șovăire, pe bunul d-tale simț.

Cu toată prietenia.

N. Tonitza

21

4 ian. 1926

Popa Soare 66

Domnule Tacorian,

Treci te rog pe la mine ca să vorbim de chestia expoziției unui coleg¹⁸, pe care expoziție s-ar cuveni s-o preiei d-ta căci e șansă mare să aibă *succes strălucit*.

E vorba numai ca d-ta să te îngrijești din timp de rame și de o sală cuviincioasă. Vei avea toată libertatea vînzării.

Treci neapărat pe la mine și cît mai curînd să discutăm această afacere.

Cu ramele de la tablourile d-tale ce-ai făcut?

Adă-le ca să pot termina cum se cuvine.

Cu sănătate și la revedere.

N. Tonitza

22

Vineri 26 febr. 1926

Domnule Tacorian,

Am făcut petiția către Minister, cerînd ordonanțarea pe numele d-tale deoarece știam că Horațiu nu poate ieși, iar soția lui e obligată să stea mereu lingă el. Pe de altă parte m-am gîndit că — bărbat energic cum ești — izbutești mai repede să ridici banii, decît o conîță.

Simbătă după prînz trimit pe nevastă-mea să-mi ridice invitațiile și cataloagele de la tipografia Brănișteanu.

Dacă pînă atunci nu-mi aduci ceva gologani acasă, va trece nevastă-mea pe la d-ta — Simbătă p.m. — ca să-i dai *cel puțin vreo două mii de lei* — și cu prilejul acesta va vedea și dinsa expoziția lui Horațiu — precum și celelalte bucăți vechi, ce ai acolo.

Fii drăguț — și nu mă da de zmințeală.

De ce n-ai cedat Ministerului cele 2 bucăți pe un preț mai ridicat, decît cel din catalog? Ori n-au vrut să ofere mai mult?

Noroc și sănătate

Tony

23

Vineri 9 iulie 1926

hotel Comino — Mangalia

Domnule Tacorian,

În chiar după amiaza în care am ajuns aici m-am informat, după cum mă rugaseși, asupra camerelor și întreținerii. Vorbînd cu hotelierul meu, ți-a oprit — pînă la răspunsul d-tale — 2 camere cu cîte 2 paturi, a 5 mii fiecare cameră, și ți-am telegrafiat imediat. A doua zi luni ți-am expediat o scrisoare lungă în care ți dam amănunte, pe care ți le mai repet pe scurt aici: Vremea f. frumoasă. Restaurantul chiar peste drum de hotel, *masa 2 feluri, pîine și desert circa 40 lei de persoană* (Nu există fel de mîncare, inclusiv friptură la grătar, mai scump de 18 lei). Transportul de la Constanța la Mangalia se face cu diligența-automobil al poștei locale și se plătește cam 200 de persoană (copii

¹⁸ Este vorba de pictorul și gravorul Horațiu Dimitriu (1890—1926) și de expoziția deschisă chiar în anul morții sale la «Maison d'Art». În 1940, cu ocazia retrospectivei Tonitza a scris prefața catalogului.

mici pe 1/2 — și cam 1 leu kg de bagaj). Un singur automobil mare de piață, cu bagaj cu tot, oricâte persoane ar fi, numai să încapă, te aduce cu 1000 lei. Răspunde-mi imediat dacă vii sau nu ca să nu încurcăm pe hotelier cu camerele oprite.

Respectele mele doamnei Tacorian

Noroc și sănătate

N. Tonitza

24

Dragă D-le Tacorian,

Am primit bilețelul trimis prin Loti — și-mi pare rău că nu m-am putut conforma poftirii, adică să vin să gust la d-ta un păhăruț de vin, căci am așteptat niște clienți — și n-au venit. Mai mare ciudă.

În privința șalului și a covorașului, îți fac rugămintea să mi le mai lași încă vreo cîteva zile, căci, neașteptînd să mi le ceri d-ta întii, vorbisem cu Ștrulovici¹⁹ să-mi aducă niște bucăți cu care să le înlocuiesc, căci altfel îmi rămîne chelbos «atelierul». În astă seară i-am mai scris încă odată lui Ștrulovici, așa că, imediat ce voi intra în posesiunea lucrurilor cerute, ți le voi expedia cu primul «curier».

Cu dragoste

Tony

Cele de cuviință conitei și copilașilor.

18 dec. 1926».

Destinatarul celor douăzeci și patru de scrisori a avut grija păstrării lor; dar el a avut și grija și timpul să elimine acele pagini mai percutante în care era înfierat cu o mai mare severitate decît cea care se întrevede uneori printre rînduri.

BARBU BREZIANU

¹⁹ În acea epocă, anticar de artă pe Calea Victoriei, în București.

Comité international d'histoire de l'art
RÉPERTOIRE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

(De l'époque paléochrétienne au XX^e siècle)

Ancienne Série — Tome 72, Nouvelle Série —
Tome IV, Année 1968, avec compléments pour les
années antérieurs, Editions du Centre National
de la Recherche Scientifique, Paris, 1969,
p. LX + 646

Unul din cele mai repute instrumente de lucru în domeniul istoriei artei și a arheologiei, împlinind șase decenii de activitate, este publicat sub direcția Comitetului francez de istoria artei din Comitetul internațional de istoria artei, cu ajutorul unei subvenții a Organizației Națiunilor Unite pentru educație, știință și cultură la recomandarea Consiliului internațional al filozofiei și al științelor umaniste. Caracterul internațional al bibliografiei este dat nu numai de organizațiile prestigioase sub a căror egidă apare, ci și de conținutul său: publicațiile despuiate pe anul 1968 sînt tipărite în 48 de țări din toate continentele, însumind circa 1500 titluri. Este inutil să subliniem utilitatea unui asemenea volum de informații bibliografice (13 000 indicatori) prezentate într-o clasificare clară foarte ușor de minuit. Iată care este schema acestei clasificări: A. Generalități: Istoria generală a artei: Generalități, Arhitectură, Monumente istorice și arheologie, Sculptură, Pictură, Desen și gravură, Arte decorative (în cadrul fiecărui despărțămînt sînt înșirate țările din care s-au făcut despueri de periodice și consemnări de lucrări apărute în volume); Iconografic: Generalități, Iconografie creștină și iudaică, Subiecte simbolice și mitologice, Portret, Iconografie istorică și literară, Iconografie topografică, Subiecte diverse; Critică de artă și institute; Muze, colecții, expoziții și vînzări; Tehnică, conservare și restaurare: Generalități, Lemn, Ceramică, Fildes și os, Metal, Mozaic, Pictură, Piatră, Textile, Sticlă, Reproduceri și falsuri; B. Artă paleocreștină, bizantină și a înaltului

ev mediu: Generalități, Arta migrațiilor, Arta creștină a Occidentului; Arta creștină a Orientului (sec. IV — XVI) (fiecare despărțămînt este analizat în: Generalități, Săpături și arhitectură, Sculptură, Pictură, Arte decorative); C. Artă romanică și gotică: Generalități, Arhitectură și săpături, Sculptură, Pictură și gravură, Arte decorative; D. Renaștere; E. Secolele al XVII-lea și al XVIII-lea; F. Secolul al XIX-lea; G. Secolul al XX-lea (împărțirea materialului este la fel ca la B, iar în cadrul fiecărui despărțămînt dispunerea materialului se face pe țări, în afara Artelor decorative, care sînt tratate pe domenii — ceramică, instrumente muzicale, mobilier și decorație interioară, numismatică, orfevrerie, bronz și fonerie, legături de carte, piele, textile și costume, scenografie, sticlă și vitralii). Numerotarea indicatorilor este făcută în șir continuu de la 1 la 13 079, ușurîndu-se în acest mod găsirea lucrărilor dispuse sistematic și pe țări în cei doi indici — de artiști și de autori.

Publicațiile și lucrările românești sînt bine reprezentate, «România» fiind prezentă aproape în toate despărțămintele și subdespărțămintele. Iată care au fost publicațiile românești despuiate în acest volum: *Materiale de istorie și muzeografie*, București, t. 4, 1966, t. 6, 1968; *Acta Musei napocensis*, Cluj, t. 4, 1967, t. 5, 1968; *Apulum*, t. 6, 1967; *Arhitectura*, t. 16, 1968; *Arta plastică*, t. 14, 1967, nr. 12, t. 15, 1968, nr. 1—10; *Dacia*, seria nouă, t. 11, 1967; *Danubius*, t. 1, 1967; *Revue des Etudes sud-est européennes*, t. 6, 1968; *Revista muzeelor*, t. 5, 1968; *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, t. 5, 1968; *Studii și cercetări de istoria artei* (Arta plastică), t. 14, 1967, nr. 2 și t. 15, 1968; *Studii și cercetări de istorie veche*, t. 19, 1968, nr. 1—3; *Studii clasice*, t. 8, 1966; *Studii și comunicări Muzeul Brukenthal*, Sibiu, t. 13, 1967. Poate că ar mai trebui adăugate în ediția viitoare a repertoriului unele publicații românești importante cum sînt *Arheologia Moldovei*, *Revista de etnografie și folclor* (la U.R.S.S. și la Polonia figurează *Sovetskaia etnografia* și *Polska sztuka ludowa*), *Anuarul muzeului etnografic din Cluj*, *Cibinium*. De asemenea ar

trebuie să apară mai multe lucrări românești apărute în volume la diferitele edituri, dar aceasta depinde de trimiterea acestor lucrări la bibliotecile și sursele de documentare din Franța, în primul rând la Centre National de la Recherche Scientifique (15, Quai Anatole France, Paris 7-e).

Acuratețea cu care au fost prelucrate numeroasele date bibliografice, incluzând o cantitate imensă de cifre și nume proprii scrise în atâtea limbi, este remarcabilă. Firește că într-o asemenea aglomerare de date se pot strecura și unele erori de transcripție, precum și unele neconcordanțe. Semnalăm, în ideea evitării lor în edițiile viitoare, câteva din aceste greșeli sau omisiuni, raportându-ne numai la materialul privind lucrările românești. Astfel, în indicele numelor de autori, la Barbu Brezianu lipsește lucrarea *Tonitza* trecută în repertoriu sub numărul 12 651, după cum lipsește și la Petru Comarnescu lucrarea *Ion Sava*, aflată în repertoriu la numărul 12 649. Sub numărul 12 654 ca autor este trecut Ionescu (Démètre) în loc de (Radu), Démètre fiind prenumele pictorului Varbanesco. În indice Jianou este trecut greșit (Lionel) în loc de (Ionel) și lipsește lucrarea *Lardera* repertoriată sub numărul 11 431. În schimb, este atribuită în indice unui Jianou (Dietr) inexistent lucrarea *Henri Laurens* scrisă de Ruckhaberle (Dieter), înregistrată ca atare în repertoriu sub numărul 11 432.

Nu este cazul să extindem investigații de acest gen, care fără îndoială sînt departe de a umbri cît de cît o operă de însemnătate și de calitate științifică excepțională a *Repertoriului de artă și arheologie*. Acest gen de erori trebuie pus pe seama imensului material care nu se mai pretează la o prelucrare «artizanală», așa cum califica munca depusă la primele volume ale repertoriului ilustrul președinte al Comitetului francez de istoria artei, Louis Hautecoeur, cu prilejul unui colocviu ținut anul trecut cu privire tocmai la natura și structura repertoriului. Ni se pare că, ținînd seama de creșterea vertiginosă a numărului lucrărilor de istoria artei și arheologie, mijloacele cu care este înfăptuit repertoriul, fără a mai putea fi socotite drept «artizanale», nu mai sînt în orice caz adecvate. La claritatea eminentă franceză a clasificării materialului se cer azi adăugate mijloacele tehnicii documentare moderne, pentru a putea pune în continuare la îndemîna tuturor categoriilor de oameni interesați de progresul istoriei artei un instrument de lucru perfecționat. În același timp, poate că ar fi necesar ca materialul documentar al fiecărei țări (acolo unde aceasta este posibil) să fie furnizat de un grup de lucru național, pentru a asigura o selecție echilibrată a lucrărilor destinate să figureze în repertoriu. În România, acest grup de lucru ar putea funcționa în cadrul Institutului de istoria artei al Academiei de științe sociale și politice, care are în planul său de perspectivă elaborarea unei documentări de istoria artei pe plan național.

PAUL PETRESCU

Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Sciences humaines, *Bibliographie d'histoire de l'art*, Paris, 24, 25, 26 Mars 1969, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1969, p. 238

Volumul reprezintă o cuprinzătoare dezbateră de caracter internațional cu privire la structura și modalitățile de continuare, în acord cu tehnica informațională modernă, a cunoscutului *Répertoire D'Art et D'Archéologie*, prezentat în recenzie de mai sus. Colocviul a fost organizat sub auspiciile Centrului național al cercetării științifice de către Comitetul francez al istoriei artei de sub egida Comitetului internațional al istoriei artei, cu sprijinul Consiliului internațional al filozofiei și al științelor umaniste și al Bibliotecilor Franței.

Colocviul a reunit specialiști eminenți din șaisprezece țări reprezentînd biblioteci, centre de cercetare și bibliografie, institute de istoria artei, centre de calcul. România a fost prezentă prin Răzvan Theodorescu, cercetător științific la Institutul de istoria artei din București, care a susținut o comunicare (*Quelques observations sur l'information en archéologie et histoire de l'art médiéval en Roumanie*) și a prezidat, alături de prof. dr. Ludwig Heydenreich, directorul lui Zentralinstitut für Kunstgeschichte din München, ședința din 26 martie a colocviului, dedicată *Metodelor tradiționale și tehnicilor moderne folosite în bibliografia de istorie de artă*.

Dezbaterile colocviului au fost organizate pe secțiuni alcătuiind totodată și capitolele volumului: I. Istoria artei și bibliografia, II. Bibliografiile naționale și istoria artei, III. Bibliografiile internaționale de științe umaniste și bibliografie de istorie de artă, IV. Necesitățile și țelurile istoriei artei: bibliografie și documentare internațională și specială, V. Metode tradiționale și tehnici moderne în bibliografia de istorie de artă, VI. Cooperarea internațională în proiectele de standardizare și automatizare a bibliografiei de istorie de artă.

În fiecare secțiune au fost prezentate în medie cite opt referate, urmate de ample discuții. Cu acest prilej s-au trecut în revistă realizările și stadiul bibliografiilor de istoria artei din mai multe țări europene și din Statele Unite. S-a remarcat atît varietatea metodelor de înregistrare folosite, cît și numeroasele cazuri de paralelism, generate din efectuarea acelorași lucrări de către foruri științifice diferite. Ambele împrejurări conduc la o mare risipă de eforturi materiale și de timp. Principala preocupare a bibliografiei de istoria artei din zilele noastre trebuie să fie deci aceea a unei raționalizări a eforturilor, realizabilă prin conjugarea și coordonarea eforturilor în cadrul unei cooperări internaționale. Prin aceasta se va obține și o eficiență mai ridicată, judecată în primul rând prin termenul scurt de apariție a bibliografiei. S-a considerat de către unii participanți (Johannes Van der Wolk, Utrecht) că termenul de un an în care apare *Répertoire d'art et d'archéologie* este mult prea lung și că s-ar putea considera eventualitatea unei apariții

în circa patru săptămîni; această reducere drastică este însă de neconceput în afara folosirii ordina-toarelor. De altfel, o bună parte din dezbateri a fost consacrată tocmai acestei probleme, a folosirii mijloacelor electronice de calcul în domeniul biblio-grafiei istoriei de artă. Experiența și exemplele furnizate de Albert Schug (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München), Rolf Gundlach (Deut-sches Rechenzentrum, Darmstadt), Louise Cadoux (C.N.R.S., Paris), Johannes Van der Wolk (Simio-lus, Utrecht) și Lydia De Pauw-Deveen (Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles) au fost mai mult decît convingătoare, însuși președintele Hauteœcur propunînd o listă de persoane susceptibile de a alcătui un grup de lucru însărcinat să studieze problemele legate de automatizarea unor anumite lucrări de documentare și bibliografie.

Trecerea la folosirea ordinatorului implică însă, așa cum cu justețe a observat André Chastel, secre-tarul Comitetului internațional de istoria artei, un apreciabil « efort de a concepe din nou, pe baze inedite și revoluționare, întreaga muncă de orga-nizare » a informației și bibliografiei în domeniul istoriei artei. Adaptarea la exigențele ordinatorului necesită însă o muncă enormă care poate lua între cinci și zece ani, iar în acest răstimp, observă tot André Chastel, s-ar putea ca însuși tipul de ordinator să se schimbe avînd în vedere rapiditatea progreselor tehnice, așa încît se pune întrebarea dacă nu cumva « operația noastră de convertire a datelor nu va fi perimată înainte de a putea fi dusă la bun sfîrșit ».

În ansamblu, colocviul și-a axat dezbaterile asupra a patru puncte principale, care au format și osatura rezoluției votate în unanimitate de partici-panți. După ce recunoaște importanța și necesitatea de a continua publicarea admirabilului instrument de lucru care este *Répertoire d'Art et d'Archéologie*, rezoluția recomandă: 1. Indicațiile bibliografice din repertoriu să fie însoțite, în cazurile în care este nevoie, de o scurtă notiță asupra conținutului cărții sau articolului respectiv; 2. Repertoriul să fie completat cu un index topografic, un index de subiecte și un index iconografic; 3. Repertoriul va insera cît mai multe informații bibliografice ținînd seama de interesul științific al publicației recenzate; se va adopta așadar un criteriu selectiv moderat; se va extinde repertorierea la cataloage de expoziții, la perioade regionale și la publicații care fără să fie de strictă specialitate (istoria artei) pot să conțină studii importante pentru disciplina noastră; 4. Arta contemporană (delimitată convențional la lucrările apărute între un sfert de secol și jumătate de secol înaintea datei recenzării) nu va fi menționată decît prin intermediul publicațiilor de caracter general și științific. În rezoluție sînt cuprinse de asemenea unele recomandări privind activizarea cooperării internaționale în materie de bibliografie de istorie de artă și arheologie, precum și constatarea necesității de a se trece la studiul problemelor legate de auto-matizarea operațiilor bibliografice, în vederea căruia se constituie un grup de lucru internațional, așa cum mai sus am menționat.

PAUL PETRESCU

Pagini de veche artă românească. De la origini pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea

Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1970, 350 p. + 101 ilustrații (Academia Republicii Socialiste România. Institutul de istoria artei)

Istoriografia românească înscrie treptat un număr din ce în ce mai mare de lucrări de artă medie-vală — tratate și monografii — ce sînt mărturie a interesului viu și crescînd de care se bucură din zi în zi mai mult rezultatele cercetărilor de specialitate. Orientate spre perioada de cultură și artă « de la origini și pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea » cele șase studii ample ce formează sumarul primului volum din *Pagini de veche artă românească* au calitatea să răspundă unei duble necesități de mult resimțite în literatura de artă la noi. Astfel, pe de o parte, se deschide seria unei categorii de publicații ce duc la cunoașterea mai adîncită a unei perioade mai clar circumscrise din evoluția artei noastre, iar pe de alta, prin noi sinteze, prin comunicarea rezultatelor unor metode aplicate pentru prima oară la noi, prin elucidări și contribuții de ordin istoric și teoretic, prin prezentarea unor grupe de monumente din regiuni puțin cercetate se pun în circulație rezultatele obținute prin abordarea unor probleme specifice tocmai uneia dintre perioadele din evoluția artei de pe teritoriul țării noastre care stă azi mai mult în atenția istoricilor și istoricilor de artă. Deși diferite prin genurile de artă pe care le studiază — arhitectura și artele minore — și prin metodele de cercetare folosite, ele sînt unitare prin nivelul științific la care sînt tratate.

Cititorul găsește, pentru prima oară, o amplă și judicioasă sinteză a artei metalelor, privită în complexul esteticii regiunilor cu care teritoriul de azi al țării noastre a fost în contact permanent, în studiul *Despre periodizarea și unele aspecte ale artei metalelor pe teritoriul României în secolele IV — XIV* (p. 7—95), pe care Răzvan Theodorescu îl consacră cu cuvenita atenție acestui gen. Punîndu-se în discuție problemele generale ale artei prelucrării metalelor, autorul acordă o deosebită precădere analizei diferitelor procedee tehnice, ca și repertoriului decorativ utilizat în ornamentarea podoabelor și vaselor de metal. În împărțirea în mai multe perioade a evoluției acestor categorii de obiecte pe teritoriul țării noastre (sec. IV — V — perioada I, sec. VI — IX — perioada a II-a și sec. IX — X — XIV — perioada a III-a), nu s-a pierdut din vedere explicarea procesului stilistic, cît și sublinierea continuă a legăturii dintre diferitele faze, ca și transmiterea de motive și de forme, proces care, după cum relevă autorul, nu a fost niciodată subliniat în ceea ce privește arta metalelor. Se urmăresc de asemenea permanent legăturile cu diferitele zone de cultură și artă, ca Orientul euroasiatic, sudul bizantino-balcanic, cărora li se adaugă prin mai multe filiere ecouri ale artei occidentale, sfere artistice și culturale cu care unele regiuni ale teritoriului românesc au fost în contact continuu. Pe baza unei bogate informații, tezaure dintre cele mai importante, ca

cele de la Pietroasa și Sinicolaul Mare, sînt prezente în lumina ultimelor cercetări, față de care autorul ia poziție în legătură cu unele datări și apartenența acestor valori. De pe poziția ce ne este cunoscută și din publicațiile sale anterioare, autorul privește materialul studiat drept o autentică sinteză a artei cunoscute la începutul celui de-al doilea mileniu al erei noastre de societățile feudale române, grecești, sîrbești, bulgărești și maghiare, în regiuni atît de eterogene din punct de vedere al evoluției lor la Dunărea de Jos, reușind prin analogie cu piese similare din domeniul altor culturi să circumscrie de pe poziții științifice trăsăturile « stilistice, geografice și cronologice » ale artei prelucrării metalelor pe teritoriul României.

Propunîndu-și să soluționeze problema identificării lui Negru Vodă, Pavel Chihaiia în articolul *Cine a fost «Negru Vodă» întemeietor de cetăți și ctitor de biserici?* (p. 97—167) pune în discuție numeroasele teorii și ipoteze emise pînă acum asupra acestui subiect în «literatura istorică și diferitele scrieri» asupra veacurilor XVI—XVII și urmărește, dînd noi interpretări, reprezentările ctitoriești ale acestui personaj, aducînd noi contribuții la cunoașterea și identificarea celui care ne apare astăzi de o importanță fundamentală în procesul istoric al începuturilor încă nedesluite ale Țării Românești. Revine autorului meritul de a fi dus mai departe cercetările predecesorilor (B. P. Hașdeu, A. D. Xenopol, D. Onciul, N. Iorga, V. Drăghiceanu), folosind îndeosebi mărturiile cronicilor, cu ajutorul cărora ajunge la noi explicații de ordin istoric, ca de pildă aceea a identificării lui Negru Vodă cu cel care a hotărît introducerea în pecetea Țării Românești a reprezentării corbului, emblemă pe care a avut-o și Ioan de Hunedoara. Metoda de cercetare folosită, ca și rezultatele de ordin istoric obținute, sînt o dovadă în plus a ciștigurilor pe care o investigare științifică orientată în domeniile de cercetare înrudite le poate aduce la cunoașterea artei și culturii medievale românești.

Studiul sistematic al semnelor de meșteri și raportarea acestora la o zonă continentală, urmărit mai frecvent în argintărie și aplicat aici la arhitectura medievală, urmează o metodă prea puțin folosită la noi. Extinderea acestei investigații de ordin științific la monumentele de piatră de pe teritoriul țării noastre și folosirea rezultatelor științifice în probleme de datare și filiație se dovedesc nesus de rodnice. Bogatul material cules este de un real interes nu numai pentru obiectivul urmărit de Madeleine Andrianne Van de Winckel, autoarea studiului *Introduction sommaire à l'étude des signes lapidaires de Roumanie* (p. 169—261), dar mai ales pentru orizonturile noi ce se deschid cercetătorilor români. În lumina celor publicate, aceștia găsesc un bogat repertoriu de mărci de meșteri pietrari din Transilvania, începînd din secolul al XIII-lea, selecționat și sistematizat pe perioade cronologice și stilistice — romanice, gotice timpurii, gotice tîrzii, gotice internaționale — și pe monumente, ca și explicarea filiațiilor cu zone din Europa Centrală sau cu șantierele franco-germanice. De o deosebită importanță se dovedesc — deși cercetările de viitor implică unele completări și puneri la punct de ordin cronologic

și stilistic pe baza unor mai adîncite cunoașteri ale izvoarelor documentare — rezultatele privind relațiile șantierelor transilvane și moldovenești în cursul veacului al XV-lea. În stadiul actual al cercetărilor ni se pare întemeiată teoria autoarei cu privire la contribuția șantierelor moldovenești din perioada domniei lui Petru Rareș.

Studierea arhitecturii romanice și gotice din Transilvania implică adîncite reveniri — care să compenseze lacunele ce decurg din cauze obiective, ca imposibilitatea cercetătorilor de pînă acum de a acoperi întregul teritoriu ce oferă un număr atît de mare de monumente — prin analiza directă a tuturor construcțiilor. Privite din acest punct de vedere, cele două articole din cuprinsul volumului (Eugenia Greceanu, *Date noi asupra arhitecturii romanice din zona centrală a Transilvaniei* (p. 263—295) și Corina Popa, *Biserici gotice tîrzii din jurul Bistriței* (p. 297—324)) au meritul de a pune în lumină un bogat material inedit și de a rectifica, pe baza unor informații de ordin științific, obținute prin cercetarea de teren, unele datări și interpretări stilistice ce se dovedesc acum eronate. Astfel, cu ajutorul unei tipologii stabilite de autoare a planurilor și variațiilor acestora, ca și pe o atentă urmărire a formelor de construcții gotice din regiunea Bistriței, Corina Popa reușește să dateze ansamblurile cercetate și să le încadreze în sfera mai largă a arhitecturii gotice din ținuturile învecinate. Pentru o mai ușoară înțelegere a descrierilor de plan și pentru evitarea unor confuzii în folosirea termenilor de care se servește, credem că ar fi fost necesare unele explicații ale semnificației termenilor de specialitate, mai puțin familiari unor cercetători neavizați. Abordînd problema delicată a trecerii de la romanice la gotice, Eugenia Greceanu relevă erorile ce decurg din interpretarea greșită a unor forme (arcul semi-circular) și structuri ce se datoresc persistenței tardive a formelor romanice, ca și a încadrărilor în gotice ale unor monumente pe baza unor elemente de construcție (contrafortul) ale căror origini se dovedesc a fi mult mai timpurii.

Studiul lui Emil Lăzărescu, *Despre biserica fostei mănăstiri Căluu și locul ei în evoluția arhitecturii religioase din Țara Românească* (p. 325—350), vine cu un nou argument în sprijinul concepției autorului cu privire la modalitățile de studiu ale arhitecturii din Țara Românească, concepție enunțată de acesta și în cuprinsul altor analize de monumente, ca, de pildă, în cazul bisericii mănăstirii Argeșului. Pornind de la aceeași idee că « pentru a înțelege într-adevăr un monument de arhitectură și în genere orice operă de artă de odinioară trebuie să părăsim metoda comodă de a-l analiza și a-l clasa apoi îndată după o schemă, tot atît de formală și întotdeauna provizorie a evoluției genului, ci trebuie ca prin analiza atentă a formelor să ajungem a reconstitui însuși procesul de creație », autorul procedează la analiza bisericii mănăstirii Căluu, dînd dovada de o serioasă și judicioasă cunoaștere a izvoarelor istorice legate de monument, ca și de o continuă urmărire a înțelegerii, a originii și evoluției formelor în comparație cu monumente de construcție contemporană (ca de pildă bisericile din Stănești și Bălteni). Rezultatele obținute duc la

o nouă și precisă datare a monumentului, la stabilirea metodelor de lucru folosite de arhitect, la determinarea rolului acestuia în procesul de creație, precum și la încadrarea monumentului în evoluția arhitecturii Țării Românești.

Prin aceste rezultate obținute și mai ales prin metoda de cercetare adoptată, studiul arhitecturii medievale a Țării Românești ne apare sub un unghi nou, ce deschide largi posibilități de cunoaștere a acestui gen în viitor.

Fără a intra în discuția și comentarea numeroaselor probleme pe care în ansamblu le ridică, volumul de curînd apărut, menținîndu-ne numai la o sumară prezentare a materialului, putem a-l considera drept o reală reușită, reușită căreia i se adaugă condițiile deosebit de îngrijite de editare ce se remarcă prin sobrietatea ce concordă cu temele științifice și cu caracterul specific al culegerii.

Apariția primului volum de *Pagini de veche artă românească* — menită a deschide drum unei serii de lucrări de același gen — trebuie salutată, ca fiind un îndemn pentru realizarea la același nivel și în același spirit științific a altor culegeri de studii, similare.

TEODORA VOINESCU

EDGAR PAPU

Altdorfer

București, Editura Meridiane, 1970, 97[-99] p. + 48 repr. în text

Apariția unei monografii despre Altdorfer este cit se poate de binevenită prin sporul de informație pe care îl aduce publicului românesc asupra artei germane care este puțin difuzată la noi prin publicații mai ample. Pe plan mondial ea corespunde unui interes crescînd în ultima vreme pentru Altdorfer, fapt ce reiese atît din frecvența articolelor din presa de specialitate, cit și din atenția acordată lui Altdorfer în lucrări recente, de pildă Georg Pilz, *Deutsche Malerei* (Berlin, 1964), Alfred Stange, *Die Malerei der Donauschule* (München, 1964) sau cuprinzătoarea sinteză a lui Otto Benesch¹. Altdorfer face parte dintre artiștii redescoperiți de perioada contemporană în dimensiunea lor universală. Desigur că el a fost permanent prezent îndeosebi în conștiința critică germană, dar recunoașterea lui dincolo de aceste granițe este mai ales rodul ultimelor decenii. Începînd cu expoziția din 1938 organizată la München² cu ocazia împlinirii a 400 de ani de la moartea artistului și trecînd prin expoziția de la Linz-St. Florian³ din 1965 aceste recunoașteri s-au succedat.

¹ Cf. MICHAEL LEVEY, *Otto Benesch -- German Painting from Dürer to Holbein*, Skira, 198 pp. + 89 col. pl., in *The Burlington Magazine*, March, 1970, p. 179-181.

² *Albrecht Altdorfer und sein Kreis*, München, 1938.

³ Cf. CATHERINE KRAHMER, *Après l'exposition de Linz, St. - Florian. Remarques sur l'école du Danube (1490-1540)*, in *Informations d'histoire de l'art*, t. 11 (1966), p. 197-205.

Cartea lui E. Papu se înscrie și ea în acest curent, fiind, după cîte știm, prima lucrare de întindere mai mare consacrată de către un negerman lui Altdorfer. Ea este în mod vizibil animată de dorința de a evidenția locul de seamă ce i se cuvine artistului, subliniind adesea importanța sa în arta universală. Simpatia autorului se traduce prin modul călduros în care sînt relevante însușirile artei lui Altdorfer și prin preocuparea de a-l plasa pe artist într-un sistem vast de relații și corespondențe, reale sau posibile, de ordin artistic, psihologic sau cultural⁴.

E. Papu împărtășește de altfel prima tendință cu alți autori, admiratori entuziaști ai lui Altdorfer⁵. Astfel, de acord cu Benesch⁶, se recunoaște coloristului Altdorfer locul întii în pictura germană « întrecînd tot ce a creat arta germană în decursul secolelor » în această privință (p. 54). Tot în această ordine de idei autorul conchide că Altdorfer « rămîne unul dintre marii coloriști ai picturii europene » (p. 90), Invocîndu-se autoritatea lui Oettinger⁷, se admite chiar că Altdorfer ar fi « unul dintre cei mai mari pictori figurativi, care împreună cu Grünewald și cu Baldung Grien a dus motivele pictate ale istoriei biblice la apogeu » (p. 54).; În același spirit, vorbind despre *Bătălia lui Alexandru*, autorul este de părere că prin acest tablou « Altdorfer își ridică opera la nivelul unora din marile creații artistice ale lumii » (ibidem). Cealaltă tendință este de asemenea prezentă și în alte lucrări consacrate lui Altdorfer; de pildă, Otto Benesch stabilește corespondențe între Altdorfer și Paracelsus, iar Alfred Stange⁸ vede originile atitudinii plastice exprimate prin școala dunăreană în mistica germană din secolele XIV și XV și în acea « devotio moderna », prezentă în atmosfera intelectuală și psihologică a vremii, vedere ce ni s-a părut deosebit de fecundă.

⁴ Astfel, întîlnim apropiieri, analogii sau comparații cu Leonardo, Cl. Lorrain, Cézanne, Dali, Vermeer, Dante, Li Tai Pe, Goethe, expresionismul etc. Unele sînt adîncite, altele sînt numai schițate sau sînt simple sugestii. Comparația dintre lucrarea lui Altdorfer, *Prinderea Sf. Florian* și aceea a lui Vermeer, *Vedere din Delft* (p. 80) nu ni s-a părut deajuns de convingătoare, ea fiind bazată pe un schematicism abstractizant care pierde din vedere totalitatea plastică complet diferită a celor două opere. (Ne luăm permisiunea de a îndrepta pe această cale o eroare strecurată în acel pasaj și care a scăpat probabil și editurii: în carte tabloul lui Vermeer figurează ca *Vedere din Utrecht*.)

⁵ Alți autori, fără să subaprecieze meritele lui Altdorfer, adoptă însă un ton mai moderat. De fapt superlativele au darul de a exprima mai degrabă preferințe subiective decît caractere intrinsece.

⁶ *Der Maler Albrecht Altdorfer*, Wien, 1940.

⁷ *Altdorfer-Studien*, Nürnberg, 1959, p. 70. Aprecierea lui Oettinger este precis circumscrisă, referindu-se la locul eminent al artistului numai printre pictorii germani (« ... einer der deutschen Figurenmaler ... »). E. Papu dă acestei judecăți un sens mult mai general. Oricît am admira arta lui Altdorfer, nu putem neglija faptul că în pictura inspirată de istoria biblică s-au ilustrat artiști ca Giotto, Leonardo sau Rembrandt.

⁸ *Op. cit.*

Lucrarea nu și-a propus să trateze subiectul exhaustiv și sub toate aspectele; acest lucru nici nu i se cerea, nici nu-l putea întreprinde, având în vedere cadrul editorial în care a apărut. Se impunea deci calea selecțiilor, a opțiunilor. Acestea ni s-a părut că mărturisesc, în cazul de față, o preferință marcată pentru lumea interioară a artistului și pentru ecurile ei în spiritul autorului, ca purtător al sensibilității moderne. Astfel, cartea este în bună parte un ansamblu de analize și interpretări ocazionate de contactul cu operele maestrului german. Ca tip de tratare, cartea s-ar situa, credem, pe linia criticii stilistice adoptate și teoretizate și de Oettinger⁹, asociată în cazul nostru cu o pronunțată notă de lirism.

Altdorfer este situat astfel în raport cu marile curente ale artei la un loc de interferență între «arta nordului» caracterizată prin «forța expresivă» și arta «clasică mediteraneană ca expresie a frumuseții» (p. 6). Rezultatul, în opinia autorului, este «una dintre etapele cele mai temeinice ale manierismului renascentist», care «o dată cu Huber și cu Altdorfer intră într-o fază de apogeu» (p. 19). Trebuie să remarcăm că sensul în care e folosit de autor conceptul de «manierism» este acela care apare la unii teoreticieni recenti (G. R. Hocke și maestrul său E. R. Curtius), adică într-un sens foarte larg, propriu filozofiei culturii, și nu în sensul mai restrâns în care el desemnează realități istorice bine definite în evoluția artelor plastice¹⁰. Această parte introductivă lărgeste de altfel cadrul expunerii printr-o perspectivă cuprinzătoare asupra picturii germane de la sfârșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea.

Deosebită atenție se acordă peisajului, natural sau arhitectural, se urmărește rolul și evoluția lui în pictura lui Altdorfer și se subliniază contribuția sa pe acest plan. Cu acest prilej se relevă și nota «romantică» implicată desigur în orice atitudine de interes sporit pentru natură și în care se amestecă și un quantum de subiectivitate. Această impresie este susținută în cazul lui Altdorfer și de prezența frecventă a motivului ruinei. Înlăuntrul naturii, ca un simbol al acesteia, locul central îl deține pădurea, care este investită de autor cu toate atributele și virtualitățile unui «fenomen originar». Comentatorii sînt în general de acord că la Altdorfer peisajul are îndeobște un caracter «fantastic», «fabulos». Acest caracter, în cazul pădurii, în interpretarea lui E. Papu, tinde către «monstruos», «malefic», «demonic».

Grafica maestrului de la Regensburg este abordată sporadic, fără a prilejui, în ansamblu, o oprire mai stăruitoare asupra ei. Temele mitologice, dintre care este menționată numai *Lupta lui Hercule cu leul*,

au rămas oarecum în afara interesului. De asemenea, temele profane nu au reținut în mod deosebit atenția autorului.

Ultima fază a creației lui Altdorfer este văzută de autor ca o «destindere» sau un «amuzament» pe care și-l acordă artistul după marile lupte și realizări din tinerețe, atribuindu-i-se un rol similar dramelor satirice din antichitate, care urmînd tragediilor prilejuiau spectatorilor o relaxare binevenită.

Chiar dacă nu ne oferă, poate, o imagine de ansamblu îndeajuns de ierarhizată despre operă și artist, sau dacă nu ne cîștigă întotdeauna adeziunea la afirmațiile și punctele de vedere exprimate, cartea rămîne totuși o prezentare sugestivă adresată publicului românesc, o discuție încărcată de idei și reflecții pornite dintr-o afinitate personală a autorului cu opera examinată și dintr-o simpatie intensă. Este fără îndoială rodul unor ample posibilități de percepție și informație în domeniul artei plastice, în posesia unui om de cultură multilaterală.

ȘERBAN MIRONESCU

NICOLAE ARGINTESCU-AMZA

Vermeer. Un mare poet al realismului olandez, Editura Meridiane, București, 1967, 24 p. + 34 p. pl. (21 il. color)

Cu aproape 40 de ani în urmă, în Europa avea loc comemorarea unui important eveniment artistic: se împlineau, în 1932, trei secole de la nașterea lui Vermeer. În 1935, inaugurarea muzeului Boymans din Rotterdam prilejuia organizarea unei expoziții consacrate lui Vermeer și școlii din Delft¹. În același an, Paul Claudel publica *Introduction à la peinture hollandaise*², scriere cuprinzînd pătrunzătoare intuiții asupra artei maestrului din Delft. Abia în 1939 avea să apară monografia lui A. B. de Vries, unul dintre cele mai temeinice și mai complete studii asupra lui Vermeer³. Un interesant ecou al concentrării atenției asupra marelui pictor nordic era, în presa românească a anului 1936, articolul *Vermeer din Delft* publicat de Nicolae Argintescu-Amza⁴. Acest text a fost, nu de mult, reeditat de autor cu unele modificări și adaosuri.

Lucrarea lui N. Argintescu-Amza este un eseu urmărind să releve notele particulare ale artei lui Vermeer, într-o interpretare mai curînd lirică, în

¹ A. HEPPNER, *Vermeer, seine Künstlerische Herkunft und Ausstrahlung. Ausstellung zur Eröffnung des neuen Museums Boymans, Rotterdam*, in *Pantheon*, t. VIII, 1935, p. 255–265 și 311–314 (cf. *Répertoire d'art et d'archéologie*, 1935, n° 2830).

² Paris, 1935.

³ A. B. de VRIES, *Jan Vermeer de Delft. Suivi de La poétique de Vermeer* par René Huyghe, Paris, 1948.

⁴ *Revista Fundațiilor*, anul III, nr. 3, 1 martie 1936, p. 629–642.

⁹ Op. cit., p. 141.

¹⁰ Am dori să atragem atenția asupra riscurilor pe care le comportă și precauțiilor pe care le necesită folosirea termenului de «manierism», semnalînd excelenta punere la punct a problemei făcută de JAN BIALOSTOCKI în articolul *Der Manierismus zwischen Triumph und Dämmerung*, în volumul *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden, 1966, p. 57–76.

care analizei efective, ca și raportărilor și reconstituirilor istorice li se rezervă un loc minim. Fără a stabili neapărat o filiație, trebuie să observăm că eseul autorului român tinde, prin caracterul său, către genul de scrieri reprezentat cu strălucire de *Introducerea* lui Claudel. Prin personalitatea sa enigmatică, prin numărul restrâns de opere ce i se pot atribui, prin simplitatea aparentă a mijloacelor sale de expresie, ca și prin farmecul suprem al artei sale, Vermeer a sugerat, nu o dată, interpretări de acest tip, în care subiectivitatea interpretului rămâne pe primul plan, în dialog cu opera analizată. Nu este dat, firește, multora să întrunească însușirile de retrăire poetică și de analiză și, mai ales, capacitatea de a sugera inefabilul, de care dispunea Claudel. De altfel adâncimea intuițiilor, privitoare la Vermeer, ale marelui poet este confirmată de un subtil și erudit studiu datorat lui Charles de Tolnay⁵. În rîndurile consacrate lui Vermeer din *Istoria artei*, E. H. Gombrich folosește, el însuși, cuvîntul «miracol»⁶. Acest miracol al picturii lui Vermeer, «desăvîrșita sa valoare de incantație» (Vermeer, p. 14) se află în centrul atenției lui N. Argintescu-Amza. Intenția autorului este de a-l descifra analizînd «nevăzuta transfigurare poetică» (p. 16) din opera pictorului. În acest scop, N. Argintescu-Amza întreprinde explorarea elementelor cuprinse în «universul vermeerian» (p. 16).

Textul său are în parte aspectul unui jurnal ce consemnează impresiile culese, după cum autorul însuși mărturisește, în fața tablourilor contemplate în muzele din Berlin, Paris, Londra, Dresda și Haga (p. 5–9), în timpul unor călătorii din anii 1935–1936. Suita analizelor nu urmărește evoluția stilistică sau tematică și nu are în vedere o anumită cronologie a operelor. Citeva aspecte, considerate ca definitorii, ale picturii lui Vermeer sînt urmărite constant: modul de a sugera lumina, impresia de imobilitate, afinitățile muzicale. Lumina se îmbină cu «taina», devine un «imn», un «poem» (p. 5–6: *Colierul de perle*, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum); o față «încremenită pentru veacuri» dă iluzia unui «basm întrerupt» (p. 7: *Doamnă în picioare în fața clavecinului*, Londra, National Gallery); la Vermeer «totul ajunge farmec, melodie, fragment armonic» (p. 16).

Relevînd unele aspecte ale simbolisticii vermeeriene, autorul se oprește la «amănuntul (...) saturat de semnificații» (p. 7), la «tainicele corespondențe dintre lucruri și gînduri» ce «capătă expresie plastică revelatoare» (p. 16), evocîndu-i lumea «corespondențelor» lui Baudelaire. Tot Baudelaire, cu a sa *Invitation au voyage*, i se pare indicat pentru a defini, prin analogie, «singularul clasicism» (p. 14) al lui Vermeer. În una dintre notele adăugate la textul său din 1936 (nota 16, p. 22), N. Argintescu-Amza se arată sever față de «literaturizarea» pe care o socotește «foarte discutabilă» din unele interpretări recente ale lui Vermeer. Exemplul citat este însă un sobru articol al lui

P. A. de Mirimonde despre semnificația tablourilor cu subiecte muzicale la artistul olandez⁷.

Celebra *Vedere a Delftului* (Haga, Mauritshuis), «delicată simfonie de cenușiu și albastru, de cer și de taină» (p. 9), este o operă pentru care N. Argintescu-Amza vedește o deosebită predilecție, dedicîndu-i un capitol aparte (p. 8–9). O aluzie la acest tablou este cuprinsă de altfel și în citatul proustian («le petit pan de mur jaune») așezat drept motto în fruntea eseului.

Insistînd mai ales asupra transfigurării realismului la Vermeer, trăsătură care l-ar deosebi pe acesta de predecesorii și contemporanii săi olandezi, autorul nu-și propune să ia atitudine față de teoriile privitoare la influența caravagismului, exercitată prin intermediul școlii din Utrecht, sau la influența școlii venețiene asupra formației lui Vermeer. Cu excepția lui Carel Fabritius, nu se ocupă nici de pictorii care ar putea fi socotiți ca precursori ai maestrului (de pildă Gerrit Houckgeest, Emanuel de Witte).

Retipărind eseul său din 1936, N. Argintescu-Amza a simțit nevoia unor referiri suplimentare la literatura critică a subiectului, cărora le-a făcut loc în note. Întîlnim aici citate din André Lhote, Eugène Fromentin⁸ și Paul Alfassa⁹ care, totodată, constituie prezentări ale unor opere ce nu au fost analizate în text (*Scrisoarea de dragoste și Lăptăreasa*, amîndouă la Amsterdam, Rijksmuseum, precum și *Tinără fată cu flaut*, Washington, National Gallery of Art). Tot la note, autorul însuși amintește tabloul *Pictorul în atelierul său* (Viena, Kunsthistorisches Museum), «amplă compoziție prodigioasă» (nota 15, p. 22). Unele opere capitale ale maestrului din Delft nu au fost menționate nici în textul din 1936, nici în notele recente, de pildă: *Femeia la fereastră* (New York, Metropolitan Museum of Art), *Femeia cîntărind perle* (Washington, National Gallery of Art, colecția Widener) sau *Femeia în albastru* (Amsterdam, Rijksmuseum).

Ilustrația volumului cuprinde 27 de opere din cele 35 ce i se atribuie de specialiști lui Vermeer¹⁰.

⁷ *Les sujets musicaux chez Vermeer de Delft*, în *Gazette des Beaux Arts*, janvier 1961, p. 29–52.

⁸ Este de observat că acest text al lui Fromentin nu este din 1911, cum se afirmă la p. 20 (nota 9). Fără a preciza titlul, autorul citează în realitate un pasaj din notele de călătorie ale lui Fromentin, scrise în 1875 și publicate postum în 1911, E. FROMENTIN, *Carnets de voyage (Les peintres hollandais)*, în *Revue de Paris*, 1^{er} juillet 1911, p. 5–35), cf. JACQUES FOUCART, în EUGÈNE FROMENTIN, *Les maîtres d'autrefois (Belgique-Hollande)*, Paris, 1965, p. 7 (nota 2) și p. 428.

⁹ Textul lui PAUL ALFASSA, provenind din articolul *Les Vermeers de la Galerie Nationale de Londres (Revue de l'Art ancien et moderne, t. XXX, décembre 1911, p. 404–406)* este atribuit de autor lui André Malraux (nota 11, p. 21). Această inadvertență se datorează faptului că autorul a reprodus acest text după volumul antologic *Vermeer de Delft* (Paris, La Galerie de la Pléiade, 1952), p. 94–96, volum îngrijit dar nu scris în întregime de Malraux.

¹⁰ După N. Argintescu-Amza, opera autentică a lui Vermeer s-ar mărgini la «treizeci și unu de tablouri». Lista propusă de A. B. de Vries cuprinde 35 de opere (op. cit., p. III–XX).

⁵ *L'Atelier de Vermeer*, în *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1953, p. 265–272.

⁶ E. H. GOMBRICH, *The story of art*, London, 1950, p. 324.

Întîlnim aici și opere ce nu sînt menționate în text, altele lipsesc însă cu totul. Printre absențele pe care le regretăm mai mult, amintim astfel *Diana înconjurată de nimfe* (Mauritshuis) considerat de istorici, în genere, ca cel mai vechi tablou cunoscut al artistului. Dat fiind că eseuul lui N. Argintescu-Amza nu urmează un criteriu cronologic, fiind condus de firul mai puțin explicit al asociațiilor stabilite de autor, ar fi fost cu atît mai mult de dorit ca ilustrațiile, așezate în ordinea cronologică general admisă, să ofere cititorului prilejul de a urmări evoluția artei lui Vermeer.

ELENA MATESCU

MARIA DUMITRESCU

Elena Popea

Editura Meridiane, București, 1969, 22 p. text + 44 ilustr.

In cursul anului trecut, Editura Meridiane și-a îmbogățit colecția monografiilor consacrate celor mai reprezentative personalități ale artei românești moderne cu un interesant studiu asupra operei pictoriței Elena Popea. Volumul, datorat istoricului de artă Maria Dumitrescu, se impune atenției — atît specialiștilor în disciplină cît și publicului larg, iubitor de artă — prin ținuta prezentării, prin seriozitatea documentației și spiritul analitic dublat de sensibilitatea unei fine observatoare a fenomenului plastic.

Meritul principal al monografiei este acela de a fi reușit să repună în întreaga valoare creația — remarcabilă în originalitatea ei — a unei artiste transilvane din prima jumătate a veacului, viu prezentă în conștiința contemporanilor săi, dar peste al cărei nume timpul așternuse o nemeritată tăcere, făcîndu-l aproape necunoscut noilor generații.

Dintru început subliniem dificultățile cercetării acestei opere moștenite de la artistă, atît datorită dispersării în numeroase colecții din țară și străinătate, cît și faptului că lucrările nu au fost date, ceea ce a făcut mult mai dificilă stabilirea unei evoluții stilistice, ale cărei linii definitorii nu au urmat niciodată un același drum, ci s-au desfășurat sinuos, asemenea meandrelor unei ape în căutarea fîgașului.

Dezvoltînd o argumentație susținută pe observații personale dar și pe notațiile unor remarcabili critici contemporani artei, Maria Dumitrescu reușește să ofere cititorului o imagine unitară a întregii creații a pictoriței, definind etapele cele mai importante ale acesteia, pe care le analizează într-un context larg, ce-i permite evaluări comparative nu numai în lăuntrul mișcării artistice românești, ci, totodată, și în cadrele unor importante curente moderne de răsunset european.

Se remarcă din lectura volumului atenția deosebită pe care a acordat-o autoarea precizării legăturilor structurale ale creației Elenei Popea cu arta autohtonă, idee care răzbate din întreaga operă a acesteia, în ciuda faptului că formația sa profesională s-a împlinit în mijlocul unor școli și medii artistice din străinătate. În această lumină, permeabilitatea pictoriței la experimentele formale ale artei moderne apusene ne apare ca o consecință firească a tempera-

mentului său viu, plin de elanuri și tinerească vitalitate, a dorinței de cunoaștere și înnoire și mai puțin ca un « efort de integrare a plasticii românești moderne în complexul proces de prefaceri care avea loc în arta europeană » (p. 6), idee care ar implica urmărirea unui țel programat, de interes larg.

Enunțîndu-și părerile și observațiile cu suplețe și sensibile nuanțări, autoarea s-a ferit de conturări ferme, de cadre precizate, intuind faptul că o personalitate și o creație atît de specific feminină ca aceea a pictoriței se întregește în mintea cititorului mai degrabă prin schițări generatoare de sugestii decît prin formule peremptorii. Iată de ce ne surprinde oarecum concluzia autoarei că o particularitate — evidentă în pictura Elenei Popea încă în expoziția din 1925 — « care cu vremea se va impune ca o trăsătură definitorie a artei sale » este dinamismul imaginilor (p. 11). Amintindu-ne, de pildă, de compozițiile cu subiecte din țară, cu grupurile de țărani ardeleni în tîrguri sau pe ulițe de sat, în care personajele sînt redade într-o viziune statică monumentală, în atmosferă de încremenită liniște și așteptare — pe lîngă alte numeroase lucrări posterioare anului menționat —, considerăm că s-ar putea vorbi doar într-o anumită măsură de dinamism ca trăsătură caracteristică în opera de maturitate a artistei. De altfel, în legătură cu această perioadă mai tîrzie a creației, atît de diversă și bogată în semnificații, care-i permite biografei interesante investigații în universul spiritual al artistei, cît și analize substanțiale asupra limbajului pictural propriu-zis, remarcăm în prezentarea lucrărilor realizate în ultimii ani că nu se menționează de loc ciclul de peisaje și compoziții din cursul călătoriei în țările Orientului Apropiat.

Deși spațiul restrîns nu ne permite notații de lectură mai numeroase asupra monografiei pictoriței, ne exprimăm satisfacția de a remarca amplă și serioasa documentație bibliografică anexată textului, cuprinzînd peste două sute de referințe la cronici de expoziții, articole monografice, cataloage ș.a., cît și bogata selecție de reproduceri în alb-negru și color. Urmărind să cuprindă, întrucîtva cronologic, întreaga evoluție stilistică a operei, suita de imagini nu reușește totuși — din motive care țin probabil de condițiile tehnice de editare — să marcheze echilibrat și îndeajuns de clar « momentele-cheie ». Astfel, unele lucrări valoroase și caracteristice anumitor etape sînt insuficient relevate, atît datorită dimensiunilor reproducerii cît și lipsei culorii (de pildă, perioada « nuanței » cubiste, cu cromatică sa specifică); în schimb altele, mai puțin semnificative, se bucură atît de spațiu cît și de policromie (ex. fig. 39). O pictură din colecția Galeriei naționale a Muzeului de artă al Republicii și anume *Sufragerie* (fig. 2), apare într-o tonalitate evident falsă.

Așteptate cu deosebit interes, studiile monografice de calitate pe care le prezentăm mai sus întregesc rezultatele efortului de reconstituire pe criterii științifice a tabloului de ansamblu al artei românești moderne, ai cărei străluciți reprezentanți și-au confirmat valoarea în cultura europeană.

VIORICA ANDREESCU

La sfârșitul anului 1969 a văzut lumina tiparului tratatul de artă populară românească, o lucrare fundamentală, a cărei lipsă era resimțită deopotrivă de cercetători și de iubitorii tradițiilor noastre artistice populare.

Lucrare amplă, realizată de un colectiv de 11 autori, specialiști în acest domeniu, tratatul își propune să prezinte laolaltă câteva monografii tematice, dedicate celor mai importante și mai răspândite ramuri ale acestui gen de artă, considerând că el constituie «unul din aspectele cele mai complexe și în același timp seducătoare ale culturii românești». Sînt studiate astfel cu consecvență metode și tehnici de lucru, evoluția în timp a genurilor, specificitatea proprie fiecărei categorii sau zone geografice, rolul funcțional, ca și caracterul decorativ al pieselor executate.

Un asemenea vast domeniu de investigație necesită și o prezentare introductivă, un istoric al cercetărilor efectuate de amatori, colecționari sau specialiști din diferite timpuri, pentru ca stabilindu-se stadiul cercetării, să se continue urmărirea evoluției istorice, ca și diferențele zonale care apar în cadrul fiecăruia din domeniile de investigație.

Istoricul preocupărilor de artă populară începe într-o perioadă îndepărtată, cînd, în secolul al XVI-lea, se înregistrează primele referiri privind costumele românesce. Călători străini în drum spre curțile domnești sau doar în trecere prin țările române sînt impresionați de pitorescul portului românesc, remarcă unele amănunte legate de croi sau de cromatică. Trebuie spus, de altfel, că din secolul al XVII-lea au început să apară și imagini grafice referitoare la arta populară, cu deosebire la costum, multe adunate astăzi în albume, între care menționăm cunoscutul *Trachten Cabinet von Siebenbürgen*.

Mai tîrziu, în secolul al XIX-lea, atenția acordată artei populare începe să facă parte organizat dintr-o serie mai largă de preocupări de interes general legate de cultura românească, de încadrarea acestora într-un context european. O mare abundență de materiale, albume, între care menționăm cu deosebire pe cel al lui Carol Popp de Szathmary, apoi articole și studii cuprinzătoare sînt consacrate acestui domeniu, subliniindu-se între altele substratul dacic care stă la baza artei noastre populare. Lucrările cu caracter tehnic, ocupîndu-se de practici, materiale și meșteșuguri populare, ale lui Tudor Pamfile, Romulus Vuia, Lucia Apolzan, cercetările monografice inițiate de profesorul Dimitrie Gusti, transformă vechile preocupări de amator într-o știință care folosea principiile metodologice ale școlii sociologice din București, care stabilea interdependențe între cadrul material, istoric, economic și psihologic al fenomenelor de artă populară. Scrierile profesorului G. Oprescu, N. Iorga și Al. Dima — rămase pînă în prezent cele mai importante în acest domeniu — studiază fenomenul, dar și con-

ceptul de artă populară, dînd astfel problemei o fundamentare teoretică.

Într-o viziune modernă, prezentul tratat urmărește să realizeze, cum am mai spus, câteva monografii tematice, folosind metode adecvate obiectului cercetării și care să prezinte un material vast, adunat în decurs de douăzeci de ani prin cercetări intense.

Dintre acestea, studiul cel mai amplu (164 p.) este consacrat arhitecturii populare (autor Paul Petrescu), deopotrivă casei țărănești, a cărei evoluție se încadrează în aria largă a arhitecturii lemnului, arie care cuprinde ținuturi întinse între Scandinavia, vestul Europei și Volga, cît și bisericilor de lemn, care au continuat cu consecvență o tradiție străveche. «Unitatea planului bisericilor de lemn românești este puternică, neputînd fi marcate nici un fel de diferențieri importante între construcțiile din Moldova, Transilvania și Țara Românească». Tehnica de lucru, ca și concepția și sistemul de decorație, sînt comune celor două genuri de construcții țărănești, fapt care poate fi ilustrat printre altele prin existența bisericilor-casă, avînd caractere care indică punctele de convergență între cele două linii de evoluție. Un alt aspect luat în considerare în acest capitol îl constituie mărturiile arheologice ale tradițiilor constructive, începînd cu două tipuri de locuință neolitică, aparținînd culturii Criș. Metoda adoptată, descrierea și studierea categoriilor de arhitectură populară ține seama în primul rînd de criteriul zonal, insistînd asupra unor categorii de construcții cu un accentuat specific local: case cu etaj, apropiate de arhitectura urbană în Muscel, case joase, masive sau înalte, cu o siuletă zveltă în Gorj, locuințe din categoria celor cu foișor sau întărite în Vilcea ori, în Dobrogea, case ridicate din materiale de construcție dintre cele mai diverse, pămînt, nuiele împletite, paieantă. O atenție specială este acordată decorului, studiat de altfel din alte puncte de vedere și la capitolele *Arta prelucrării lemnului* și *Sculptura*. Tehnicile de lucru, ciopliturile, creștăturile sau tăieturile în lemn, aplicațiile de tencuială sau culoare sînt prezentate în funcție de categoriile de decor și de obiectele care le folosesc.

Trei din capitolele următoare, *Portul*, ca volum al doilea după *Arhitectură* (138 p.), *Ceramica* și *Broderiile* adoptă aceeași metodă de cercetare și prezentare a materialului, constînd în primul rînd în urmărirea evoluției istorice fie a costumelor și broderiilor populare, fie a cuptoarelor de ars ceramica, atît pe baza dovezilor arheologice, cît și cu ajutorul documentelor scrise și imaginilor grafice adunate din diferite timpuri. Așa, de pildă, în domeniul portului problema originii și a vechimii este pusă în discuție în secolul al XIX-lea de Ion Eliade Rădulescu și continuată de Al. Odobescu, Bergner, apoi de A. D. Xenopol, care caută fiecare să stabilească geneza costumului românesc, apropiînd unele elemente de costumele dacice — cunoscut în mare parte de pe reliefurile monumentului de la Adamklissi și ale Coloanei lui Traian. După această incursiune în istorie, se stabilește o tipologie a pieselor componente în funcție de anumite elemente specifice,

pentru port: vîrstă, sex, categorie socială, pentru broderii: tehnici de lucru, categorii de piese pe care se aplică, iar pentru ceramică: sisteme de smălțuire și ardere, tehnici de decorare. Implicit, în analiză se ține seama și de criteriul geografic, multe din categorii fiind specifice pentru anumite zone din țară.

În aceeași categorie de monografii cuprinzătoare care stabilesc o tipologie a categoriilor de cercetat, urmărind apoi variațiile în timp și spațiu, se încadrează și capitolul *Interiorul locuinței țărănești*.

Două teme de cercetare mai dificile, *Țesăturile* (autor Marcela Focșa) și *Sculptura* (autor Gheorghe Aldea), folosesc criterii multiple în stabilirea tipologiei. Astfel, țesăturile populare sînt clasificate în funcție de întrebuintarea lor, deci de rolul lor funcțional, sau legat de materialul de lucru și de tehnică, ceea ce face uneori mai dificilă analiza. Este de remarcat faptul că în acest capitol, poate mai mult decît în altele, sînt studiate influențele străine și modul de asimilare a acestora pe fondul tradiției noastre populare. Tema sculpturii este studiată, după o introducere în materie, în funcție de destinația ei: arhitectură, monumente religioase și obiecte de cult, obiecte gospodărești — de uz și de mobilier —, scoțîndu-se în evidență diversitatea de motive decorative care servesc unei concepții ornamentale deosebit de fecunde. Referindu-se la cruci votive și funerare, stele și stilpi funerari, autorul, prezentînd subiectul pentru simplificare în funcție de materialele folosite, apreciază că «sculptura religioasă în piatră . . ., capitol important în sculptura populară românească . . ., deși are la bază concepții impuse de dogmele creștine . . . conține o serie de motive laice care se îmbină armonios cu cele religioase. În multe cazuri culoarea a completat relieful, dîndu-i prospețime și o nuanță optimistă ce vine în contradicție cu sobrietatea religioasă». Această trăsătură provine de fapt din acea concepție populară viguroasă despre viață și moarte, despre ceea ce este permanent și trecător, concepție care-și pune pecetea pe întreaga noastră artă țărănească. Legat de aceasta menționăm și capitolele consacrate unor forme de *Pictură populară* (autor Cornel Irimie) — icoane pe sticlă și xilogravuri —, care în afara importanței lor religioase, reprezintă un domeniu în care fantezia populară se manifestă din plin. Meșterii ale căror nume ni s-au păstrat, între care îi amintim pe iconarii Dionisie Iuga, Ion Zugravu, Matei Țimforea, sau Gheorghe Pop, Nichita Morariu, Simion și Onisie Pop, ca și Andrei Man, creatori de xilogravuri, ne-au lăsat o mare varietate de teme religioase, pe lîngă care amintim și cîteva subiecte laice de xilogravuri: găină cu pui, cocoș, pereche de nobili, Marișca și Pișta, scenă din Alexandria. Răzbat aici, dar și în temele religioase, ecouri ale vieții țărănești, elemente care păstrează cu veridicitate specificul regiunilor în care au trăit și creat respectivii meșteri țărani.

Celelalte capitole ale lucrării, de mai mici dimensiuni fiecare, se ocupă cu aspecte de artă populară mai puțin răspîndite sau cunoscute. Unele, ca de pildă formele plastice din caș și cocă, sînt ușor perisabile, altele, ca figurinele de lut, au o răspîndire largă mai ales în lumea celor mici. Cercetate cu

atenție și interes, aceste aspecte sînt prezentate după aceleași criterii științifice, ca mici studii monografice.

Trecînd uneori peste formele mai noi de artă populară, prezente astăzi pretutindeni în țară — și considerăm că aceasta ar aduce în discuție probleme interesante lărgind astfel tematica cercetării —, tratatul se încheie printr-un capitol de *Valorificare a tezaurului artistic popular* (autor Georgeta Oțetea), care studiază unele modalități de folosire a tradițiilor de artă populară în arta decorativă, pe baza unor materiale și tehnici noi. Domeniile în care se poate aplica tradiția populară sînt nebanuit de vaste, pictura pe sticlă, sculptura, ceramica, țesăturile, deci practic fiecare ramură a artei populare oferind subiecte de inspirație creatoare.

Tratatul se încheie cu o bibliografie corespunzătoare de lucrări cu caracter general și special, pe domenii, apărute mai ales după 1930, cînd interesul pentru arta populară a crescut considerabil.

Bine echilibrat, impresionant ca volum de material și ilustrații, tratatul este lipsit totuși de rezumate în limbi de circulație internațională, care ar fi făcut mai accesibilă cunoașterea lui ca și posibilitățile de comparație cu arta popoarelor învecinate. O calitate mai bună a hîrtiei ar fi mărit de altfel și valorarea schițelor, desenelor, și ilustrațiilor, executate cu deosebită acuratețe în parte de cercetători înșiși.

Tratatul prezentat în aceste rînduri constituie — și acesta este cel mai important lucru — prima lucrare de sinteză, cuprinzînd aspecte multiple ale artei populare din țara noastră, domenii variate care prin materialul adunat, prin mărturii istorice, informații bibliografice și ilustrații oferă subiecte de un deosebit interes pentru istoricii și cercetătorii de artă și constituie în același timp baza unor viitoare studii comparative.

MARINA MARINESCU

Arbeit und Volksleben

Deutscher Volkskundekongress 1965 in Marburg. Veröffentlichungen des Instituts für mitteleuropäische Volksforschung an der Philipps-Universität Marburg/Lahn. A. Allgemeine Reihe, herausgegeben von Gerhard Heilfurth und Ingeborg Weber-Kellermann, Bd. 4. Verlag Otto Scheartz & Co. Göttingen., 1967, p. 442

«**M**unca și însemnătatea ei pentru omenire» a fost intitulată tema congresului Societății germane de etnografie ținut în anul 1965 la Universitatea Philipp din Marburg/Lahn, la care au participat 476 de oameni de știință din întreaga lume. Din numărul total al comunicărilor prezentate, au fost publicate 46 de lucrări într-un amplu volum apărut sub îngrijirea lui Gerhard Heilfurth și Ingeborg Weber-Kellermann. Cartea este împăr-

tită în opt capitole mari, fiecare dintre ele avînd ca introducere un referat din partea șefului de temă, care cuprinde și concluziile discuțiilor susținute în urma comunicărilor expuse. Ordinea capitolelor este următoarea: Cercetări privind; I, case și așezări; II, unelte; III, arta populară; IV, lingvistică; V, narațiune; VI, cîntec, muzică și dans; VII, obiceiuri; VIII, etnografie est-germană. În încheiere urmează un indice de nume, altul tematic și unul de localități.

Deoarece tematica congresului a cuprins o problemă vastă, cartea include atît comunicări referitoare la cultura materială, cît și la cultura spirituală și la lingvistică. Lărgirea sferei de cercetare corespunde concepției moderne de antropologie a culturii, după care se urmărește descoperirea posibilităților inerente omului, capabile să învingă greutățile existenței umane. Aceasta necesită însă o cercetare complexă, ca pe baza pluralității culturilor să se ajungă la cunoașterea forțelor de care dispune omenirea pentru realizarea unui progres atît în domeniul științei, cît și în cel al culturii.

Pentru istoricii de artă, un interes deosebit prezintă referatul introductiv elaborat de Torsten Gebhard cu privire la conceptul de artă populară. Aceasta este privită de referent în strînsă legătură cu jocul și serbările, constituind în aceeași măsură un element și un mijloc de destindere; arta populară poate fi considerată o formă de exprimare a concepției despre frumos a omului simplu cu ajutorul unor semne sau imagini. Un alt aspect al raportului artă-muncă, pus în discuție, este cel al interpretării fenomenului artistic izvorît din simpla dorință de joacă. Referentul pleacă aici de la accepțiunea populară a cuvîntului artă, care definește de obicei orice împodobire ce depășește strictul util. O problemă aparte pentru arta Europei Centrale este cea a diferențierii între arta populară și cea meșteșugă-

rească. Aici tradiția breslelor a înăbușit spiritul creator al omului simplu, iar meșterul care își permitea să inventeze forme și ornamente noi a fost acuzat pentru abaterile de la legile tradiționale. Merită de menționat că în țara noastră, unde creatorii populari lucrează pînă în zilele noastre forme și decor de veche tradiție fără un for îndrumător de importanța breslelor, meșterii sătești sînt în cea mai mare parte și făuritori de artă populară.

Un spațiu mai larg este acordat problemei studierii artei populare europene ca un fenomen istoric, cu originea, apogeul și declinul în diferite epoci. Sarcina principală în această direcție le revine muzeelor, care prin înregistrarea tuturor datelor dau posibilitatea cercetătorilor să coreleze diferitele manifestări de cultură între ele. În consemnarea fenomenelor trebuie ținut cont de complexitatea factorilor determinanți, factorul principal fiind cel economic. Referentul încheie cu un apel către cercetători de a urmări întregul complex de creație, deoarece numai astfel se poate ajunge la adevărata știință într-un domeniu în care este necesar să se pășească pe cît posibil peste prăpastia existentă între știință și artă.

Privite în ansamblu, contribuțiile cercetătorilor converg la convingerea că drumul civilizației și structurării societății poate fi urmărit atît în domeniul formării limbii, cît și în formele concrete ale produselor realizate în procesul muncii. De la aceste produse, privite ca rezultate ale gîndirii umane, se poate ajunge la cunoașterea procesului complex de creație, proces care a dus treptat la ultimele realizări în domeniul științei, la racheta cosmică. Cunoașterea acestui proces, atît pentru fiecare popor în parte, cît și pentru umanitatea întreagă ar putea asigura societății o dezvoltare mai echilibrată.

ROSWITH CAPESIUS

Expoziții în țară

Expoziția de grup:

Pictură: SĂLIȘTEANU ION

Sculptură: NICOLIN CONSTANTIN

Grafică: PETRESCU DAMIAN

decembrie 1969 — ianuarie 1970

Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția cenaclului « Ion Andreescu »

(artiști amatori)

ianuarie 1970

Holul Consiliului municipal, Arad

Expoziția « Pictori români

între cele două războaie mondiale »

ianuarie 1970

Sala de marmură a Teatrului « Mihail Eminescu », Botoșani

Expoziția de artă plastică interjudețeană

(Dolj, Mehedinți, Hunedoara)

decembrie 1969 — ianuarie 1970

Săliile Muzeului de artă, Craiova

Expoziția de sculptură

DIMITRIU-IORMEANU DORIN

decembrie 1969 — ianuarie 1970

Muzeul Zambaccian, București

Expoziția de guașe

PACEA ION

decembrie 1969 — ianuarie 1970

Foaierul Teatrului de Comedie, București

Expoziția de ceramică

BULAT CONSTANTIN

ianuarie 1970

Galeriile de artă ale Fondului plastic, Bd. Magheru nr. 20,

București

Expoziția de artă decorativă (tapiserie)

BURDUJA ASPASIA

ianuarie 1970

Galeriile de artă ale Fondului plastic, bd. N. Bălcescu nr. 23,

București

Expoziția de pictură

CELIBIDACHE IOANA

ianuarie 1970

Săliile Ateneului Român; str. Franklin nr. 3, București

Expoziția de pictură

DEDU CORNELIA

ianuarie 1970

Sala Kalinderu, str. Dr. Slon nr. 2, București

Expoziția de pictură

NEGULESCU-FLORIAN SABINA

ianuarie 1970

Galeriile de artă ale Fondului plastic, Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de caricaturi

NICOLESCU-NIC EMIL

ianuarie 1970

Casa Corpului didactic, bd. Gh. Gheorghiu-Dej nr. 32, București

Expoziția de pictură

PANĂ ION

ianuarie 1970

Foaierul Teatrului « Ion Creangă », București

Expoziția de pictură

PANDELE RODICA și VLAD AUREL

ianuarie 1970

Galeriile de artă ale Fondului plastic, bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția retrospectivă de grafică

POPESCU ȘTEFAN

ianuarie 1970

Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, București

Expoziția de pictură și desen

SASU LUCIAN

ianuarie 1970

Muzeul Zambaccian, București

Expoziția de grafică
TUCALIUC MARINELLA

ianuarie 1910

Holul Universității populare, bd. N. Bălcescu nr. 18,
București

**Expoziția de pictură și grafică « Selecțiuni din colecții parti-
culare conștanțene »**

ianuarie — februarie 1970

Muzeul de artă, Constanța

Expoziția de grup:

Pictură: PILIUȚĂ CONSTANTIN, NEDEL VASILE
și BANDAC GHEORGHE

Sculptură: FOAMETE CONSTANTIN

Grafică: BACIU CONSTANTIN

ianuarie — februarie 1970

Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de pictură și acuarelă

BOIER-DONDOȘ CONSTANTIN

ianuarie — februarie 1970

Secția de artă plastică a muzeului din Brăila

Expoziția de pictură, grafică și tapiserie

CIUPE AUREL și CIUPE MARIA

ianuarie — februarie 1970

Sălile Muzeului de artă românească modernă și contemporană,
Galați

Expoziția de ceramică « Privirile smalțurilor » și guașe

CRAIOVEANU VASILE

ianuarie — februarie 1970

Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură și desen

DRĂGAN AURA

ianuarie — februarie 1970

Saloanele Casei universitarilor, Iași

Expoziția de sculptură în lemn (măști)

GRIGORESCU-GORENIUC MIRCEA

ianuarie — februarie 1970

Foaierul Teatrului de Comedie, București

Salonul anual județean de grafică

februarie 1970

Galeriile de artă ale Filialei U.A.P., Tg.-Mureș

Expoziție a pictorilor amatori

februarie 1970

Casa de cultură din orașul Deta

Expoziție de pictură cu vinzare

**BĂLȚATU ADAM, RĂDUCANU GH., ȘERBAN DINU,
VARGA VASILE**

februarie 1970

Galeriile de artă ale Fondului plastic, bd. N. Bălcescu nr. 23,
București

Expoziția de artă decorativă

BERCOVICI EDITH

februarie 1970

Galeriile de artă ale Fondului plastic, Calea Victoriei nr. 132,
București

Expoziția de pictură

BRANĂ NICOLAE

februarie 1970

Sala « Dalles », bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de pictură și desen

CÎLȚEA ȘTEFAN și TIMOFTE VALENTIN

februarie 1970

Sala « Kalinderu », str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură

CONSTANTIN RODICA

februarie 1970

Foaierul Teatrului Mic, București

Expoziția de pictură

DIONIS PETRI

februarie 1970

Ateneul Tineretului

Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de pictură

DONA NUNI

februarie 1970

Galeriile de artă ale Fondului plastic, bd. Magheru nr. 20,
București

Expoziția de pictură

EPURE ȘERBAN și SAYLER DIET

februarie 1970

Galeriile de artă « Amfora », str. Matei Vodă nr. 2, București

Expoziția de grafică

FABRIȚIUS GERT

februarie 1970

Casa de cultură « Friedrich Schiller », str. Batiștei nr. 15,
București

Expoziția de pictură și grafică

**FĂCĂIANU VINTILĂ, BOROVSCI IRINA și POPOVICI
PETRU**

februarie 1970

Căminul cultural din comuna Lipănești, județul Prahova

Expoziția de pictură

**HATMANU DAN, HĂRTOPEANU PETRE și PETROVICI
ION**

februarie 1970

Galeriile de artă ale Fondului plastic, Iași

Expoziția de sculptură (« Omagiu lui Eminescu »)

JUCU PETRE

februarie 1970

Foaierul Teatrului « Ion Creangă », București

Expoziția de pictură

Dr. MARKUS CORNEL

februarie 1970

Casa de cultură a Sectorului 3, București

Expoziția de sculptură

MARTIN ISZAC

februarie 1970

Sala « Dalles », bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de grup:
Pictură: MAVRODIN HENRY, SZASZ LIA
Sculptură: MANOLE-ADOC GABRIELA
Grafică: GUTTMAN HARRY
februarie 1970
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de pictură
MEȚIANU COCA
februarie 1970
Galeriile de artă ale Fondului plastic, bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură
MIRACOVICI PAUL
februarie 1970
Sala « Dalles », bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de pictură
PLATON CONSTANTIN și RĂDULESCU MARIN
februarie 1970
Ateneul Tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de pictură
ȘTEFĂNESCU MARIA-ANCA
februarie 1970
Universal-club, București

Expoziția de pictură
VÎNĂTORU GHEORGHE
februarie 1970
Galeriile de artă ale Fondului plastic, bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de pictură și desen
VOIVOZEANU DUDA
februarie 1970
Muzeul Zambaccian, București

Expoziția de grafică
**DUMITRESCU EMILIA, MASICHIEVICI PUIA, JALEA-
POPA ALA, MICODIN ILEANA**
februarie — martie 1970
Galeriile de artă ale Fondului plastic, bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură și grafică
NISTOR MIHAI
februarie — martie 1970
Casa creației populare, bd. Lacul Tei nr. 1, București

SALONUL UMORIȘTILO
martie 1970
Sălile Ateneului Român, str. Franklin nr. 3, București

Expoziția de artă decorativă
martie 1970
Galeriile de artă, Constanța

Expoziția de artă decorativă
martie 1970
Casa de cultură a Sectorului 6, Calea Rahovei nr. 151, București

Expoziția de gravură populară din nordul Transilvaniei
martie 1970
Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, București

Expoziția de pictură, sculptură și tapiserie a studenților
martie 1970
Casa de cultură « Grigore Preoteasa », București

Expoziția de artă plastică a tinerilor profesori din Birlad
martie 1970
Liceul nr. 1, Birlad

Expoziția de artă plastică a Cenaclului tineretului, Filiala U.A.P. Cluj
martie 1970
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Cluj

Expoziția de pictură
ANGHELUȚĂ OCTAV
martie 1970
Galeriile de artă ale Fondului plastic, bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de ceramică
BOGOSI ALEXANDRU
martie 1970
Foaierul Teatrului de Comedie, București

Expoziția de acuarele « Imagini din Italia »
CĂRĂUȘU RENZO
martie 1970
Casa Arhitectului str. Episcopiei nr. 9, București

Expoziția de pictură
CONSTANTINESCU ȘTEFAN
martie 1970
Sala « Dalles », bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de pictură
CIOCA DAN
martie 1970
Sala « Kalinderu », str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură și grafică
DINULESCU AUREL
martie 1970
Casa de cultură « Friedrich Schiller », str. Batiștei nr. 15, București

Expoziția de pictură și grafică
DOBRE GHEORGHE
martie 1970
Ateneul Tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de pictură, colaje, reliefuri
DOBRIAN VASILE
martie 1970
Galeriile de artă ale Fondului plastic, bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de pictură cu vinzare
**DUMITRESCU MIRCEA, ISPIR EUGEN, NANCUISKI
LIDIA, ZEMLICKA VICTOR**
martie 1970
Galeriile de artă ale Fondului plastic, bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția retrospectivă
FÜLOP ANTAL ANDOR
martie 1970
Muzeul județean, Oradea

Expoziția de pictură
GEORGE PAUL MIHAIL
martie 1970
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de grup:
Pictură: GHERASIM MARIN, NIȚESCU BARBU, KRIJANOVSKI IOSIF
Sculptură: ILIESCU-CĂLINEȘTI GH.
martie 1970
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de pictură
GHINEA VIRGIL
martie 1970
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de pictură
IONESCU CRISTEA, BAI A TRAIAN, GÎRJOABĂ AUREL, NEGRU DUMITRU
martie 1970
Casa de cultură, Turnu-Măgurele

Expoziția de pictură și sculptură
MARA CONSTANTIN, KRIJANOVSKI IOSIF, EBERWEIN TONY
martie 1970
Sala « Astra », Brașov

Expoziția de grafică
MIHALACHE EUGEN
martie 1970
Holul Universității populare, bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de pictură
NEGOESCU DAN
martie 1970
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de gravură și grafică
NICULA ADRIAN și DĂSCĂLESCU ILEANA
martie 1970
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de sculptură
PAPA VICTOR
martie 1970
Galeriile de artă ale Fondului plastic, bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de grafică
PETRESCU-MOGOȘ DAN
martie 1970
Sala « Kalinderu », str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură pe lemn și acuarele
POPESCU-GER GEORGE
martie 1970
Muzeul Zambaccian, București

Expoziția de grafică
STEURER DOINA
martie 1970
Biblioteca centrală universitară, București

Expoziția de grafică
STOICOVICIU LIVIU
martie 1970
Sala « Kalinderu », str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de grafică și butaforie
STÜRMER HELMUT și SCHWEG PETER
martie 1970
Casa de cultură « Friedrich Schiller », str. Batîștei nr. 15, București

Expoziția de pictură
VASILESCU AUREL
martie 1970
Casa corpului didactic, bd. Gh. Gheorghiu-Dej nr. 32, București

Expoziția premiailor U.A.P. pe 1969
GRIGORESCU OCTAV, SACHELARIE-VLADIMIRESCU SANDA, LUCACI-BĂIAȘ ETHEL, LUPAȘ ANA, SPĂTARU MIRCEA, BADEA COSTEL, VRĂNEANȚU ION, CORCESCU NAUM
martie — aprilie 1970
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

SALONUL STUDENȚESC DE PRIMĂVARĂ
aprilie 1970
Sala « Kalinderu », str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură
CIOS VALI
aprilie 1970
Foaierul Teatrului Mic, București

Expoziția de desene
DAMADIAN MAIA
aprilie 1970
Foaierul Teatrului de Comedie, București

Expoziția de pictură
DUMITRESCU PETRE (senior)
aprilie 1970
Galeriile de artă ale Fondului plastic, bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziție de pictură cu vinzare
DUMITRESCU PETRE (junior), PROFETA EREMIA, ȘTEFĂNESCU GEORGE, POPA VASILESCU GH.
aprilie 1970
Galeriile de artă ale Fondului plastic, bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de pictură
FISCHER MAURICE
aprilie 1970
Holul Teatrului « Bulandra », bd. Schitu Măgureanu, București

Expoziția de pictură
GHIAȚĂ-COLIBAȘI DUMITRU

aprilie 1970

Holul Universității populare, bd. N. Bălcescu nr. 18,
București

Expoziția de grafică
GHERASIM GHEORGHE

aprilie 1970

Holul sălii de spectacole a Casei centrale a armatei, București

Expoziția de grafică
GULUȚĂ CONSTANTIN

aprilie 1970

Foalerul Teatrului Mic, București

Expoziția de acuarele
HOTNOG ȘTEFAN

aprilie 1970

Galeriile de artă ale Fondului plastic, Iași

Expoziția de pictură
RĂDULESCU MARIN

aprilie 1970

Muzeul de istorie, Tirgoviște

Expoziția de grup:

Pictură: ȘARU GHEORGHE

Sculptură: KASSARGIAN IOANA

Grafică: PETRESCU CORNELIU

aprilie 1970

Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de pictură pe sticlă
STOICA VALERIA

aprilie 1970

Galeriile de artă ale Fondului plastic, Calea Victoriei nr. 132,
București

Expoziția de pictură și ceramică
TUDORACHE LILIANA și GĂNESCU DRAGOȘ

aprilie 1970

Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de pictură
VESLOVSKI-NIȚESCU VERA

aprilie 1970

Holul Bibliotecii centrale universitare, București

Expoziția de grafică militantă organizată cu prilejul aniversării a 100 de ani de la nașterea lui V. I. Lenin

aprilie — mai 1970

Sala « Dalles », bd. N. Bălcescu nr. 18, București

SALONUL DE PRIMĂVARĂ DE GRAFICĂ

aprilie — mai 1970

Sala « Arta », Brașov

Expoziția de grafică
AVRAM TONY

aprilie — mai 1970

Galeriile de artă ale Fondului plastic, Calea Victoriei nr. 132,
București

Expoziția de gravură

DRAGOMIRESCU RADU și STOICA RADU

aprilie — mai 1970

Sala de expoziții a Institutului român pentru relațiile culturale
cu străinătatea, str. Mihail Eminescu nr. 8, București

Expoziția de pictură
SCHUSTER REINHARDT

aprilie — mai 1970

Casa de cultură « Friedrich Schiller », str. Batiștei nr. 15,
București

Expoziția de pictură
VASILESCU NICOLAE

aprilie — mai 1970

Sala coloanelor, Palatul culturii, Ploiești

SALONUL REPUBLICAN DE DESEN ȘI GRAVURĂ
mai 1970

Sala « Dalles », bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de desen, proiectarea formelor estetice, textile,
gravură, sculptură a elevilor Liceului de artă plastică din
Timișoara

9—31 mai 1970 Pavilionul C, Parcul Herăstrău, București

Expoziția de primăvară a artiștilor amatori
mai 1970

Muzeul de istorie a partidului, București

Expoziție de pictură cu vinzare

CATARGI HENRI, ELEUTHERIADE MICAELA, MUS-
CELEANU ION, PACEA ION

mai 1970

Galeriile de artă « Orizont », bd. N. Bălcescu nr. 23, Bucu-
rești

Expoziția de grup:

Pictură: CELMARE VASILE, ANGHEL GHEORGHE,
DUMITRIU-COJAN ILEANA

Sculptură și grafică: OLARIU IULIAN

mai 1970

Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, Bucu-
rești

Expoziția de pictură
DUMITRESCU ZAMFIR

mai 1970

Sala « Kalinderu », str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de sculptură
HETTE ELLY, HETTE RICHARDT

mai 1970

Galeriile de artă « Orizont », bd. N. Bălcescu nr. 23, Bucu-
rești

Expoziția de sculptură
IOANID-PETRESCU CONSTANȚA

mai 1970

Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă nr. 2, Bucu-
rești

Expoziția de pictură
IORDACHE DEM.

mai 1970

Holul Bibliotecii centrale universitare, București

Expoziția de tapiserie
MOISESCU MONICA

mai 1970

Sala de expoziții a Muzeului de istorie a partidului, Șoseaua Kiseleff nr. 3, București

Expoziția de pictură, structuri, volume

PÎRJOL GHEORGHE

mai 1970

Sala de expoziții a Muzeului de istorie a partidului, Șoseaua Kiseleff nr. 3, București

Expoziția de pictură

ZAICA DOREL

14 mai — 3 iunie 1970

Galeriile de artă ale Fondului plastic, Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de pictură

BOBOIA PAVEL

mai 1970

Ateneul Tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de pictură și desene

MATEESCU CĂTĂLINA-ANCA

mai 1970

Holul Universității populare, bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de desen-pastel

SIMIONESCU THEODOR

24 mai — 11 iunie 1970

Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziții peste hotare

Expoziția de gravură românească contemporană

(25 artiști)

ianuarie 1970

Sălile Muzeului de artă modernă, Sao Paulo, Brazilia

Expoziția de artă românească contemporană — pictură și gravură

(participă 17 artiști)

ianuarie 1970

Galeria « Ileana Popescu », Düsseldorf, R. F. a Germaniei

Expoziția de pictură

IACOBESCU AUREL

ianuarie 1970

Galeriile « William Oates » din Memphis, S.U.A.

Expoziția de grafică și pictură

MACOVEI LIGIA

ianuarie 1970

Budapesta, R. P. Ungară

Expoziția de pictură și grafică românească

februarie 1970

Galeria « Spazio d'arte », Milano, Italia

Expoziția de tapiserie românească

februarie 1970

Sala Palatului național al congreselor și expozițiilor, Madrid, Spania

Expoziția de pictură

DEMETRESCU CAMILIAN

februarie 1970

Galeria « S.M. 13 », Roma, Italia

Expoziția de grafică și pictură

GHENEA-MIHĂILESCU SILVIA

februarie 1970

Galeriile „Unter den Linden“, Berlin R. D. Germană

Expoziția de grafică și pictură

GRIGORESCU OCTAV

februarie 1970

« Galleria d'arte Venezia », Italia

Expoziția de sculptură

LAURENȚIU MIHAIL

februarie 1970

Galerie « Lee Nordness », New York, S.U.A.

Expoziția de grafică « Construcții aritmice »

SAYLER DIETRICH

februarie 1970

Galeria « Pratt-Center », New York, S.U.A.

Expoziția de pictură, sculptură și grafică

artiști din Timișoara

martie 1970

Galeriile « Mali Kalemegdan », Belgrad, R.S.F. Iugoslavia

Expoziția de grafică românească contemporană

martie 1970

Saloanele Muzeului de artă modernă din Buenos Aires, Argentina

Expoziția de grafică contemporană românească

martie 1970

Saloanele de artă modernă din Lodz, R. P. Polonă

Expoziția itinerantă « Icoane pictate pe sticlă »

martie — aprilie 1970

Bodemuseum — Berlin, Dresda, Erfurt, R. D. Germană

Expoziția de obiecte

NEAGU PAUL

19 martie — 9 aprilie 1970

Galeria « Zumini », Paris, Franța

Expoziția de pictură

ȚUCULESCU ION

martie — aprilie 1970

Kuenstlerhaus, Viena, Austria

Expoziția de desen

APOSTU GEORGE

aprilie 1970

Galeria Vysoke Myto, R. S. Cehoslovacă

Expoziția de scoarțe și tapiserie

aprilie 1970

Madrid, Spania

Expoziția de grafică

PALLOS-SCHÖNHAEUSER IUTTA

aprilie 1970

Institutul relațiilor culturale cu străinătatea, Stuttgart, R. F. a Germaniei

Expoziția de pictură și tapiserie

ZAMFIRESCU-MEȘTERU MARIA

aprilie 1970

Galeria « Jean Camion », Paris, Franța

Expoziția de artă populară românească

aprilie — mai 1970

Kommern, R. F. a Germaniei

Expoziția românească de grafică contemporană

(20 artiști)

aprilie — mai 1970

Galleria d'arte « Imagio 70 » Abano-Terme, Padova, Italia

Expoziția de tapiserie (în cadrul săptămânii culturale românești)

IACOBI RITZI și IACOBI PETER

aprilie — mai 1970

Regensburg, R. F. a Germaniei

Expoziția de artă românească (De la arta veche a icoanelor la arta modernă și contemporană)

mai 1970

Torino, Italia

Expoziția românească de pictură, sculptură, grafică și artă decorativă

(10 artiști)

mai 1970

Fondazione Europa — Drăgan, Sala « Società Dante Alighieri », Roma, Italia

Expoziția retrospectivă

JIQUIDI AUREL

mai 1970

Galleria Mostra Internazionale della Grafica, Palazzo Strozzi, Florența, Italia

Expoziția de pictură și desen

MĂRGINEAN VIOREL

mai 1970

Galeriile « Rare Art » din New York, S.U.A.

Expoziția de pictură

PILIUȚĂ CONSTANTIN

mai 1970

Malmö, Sverigeskreditbank, Suedia

Expoziția de pictură și gravură

PINTEA VASILE

mai 1970

Galeria de artă « Il Calibro », Via Margutta, Roma, Italia

Expoziția de gravură

BERNEA HORIA, CIUBOTARU FLORIN, GABREA ȘERBAN

8—21 mai 1970

Galerie d'art Europa, Bruxelles, Belgia

Expoziția de artă plastică românească

GRIGORESCU VINCENTIU, MAITEC OVIDIU, MAITEC SULTANA, PACEA ION, ȘETRAN VLADIMIR

mai 1970

Galeria « Stenhusgarden », Linköping, Suedia

Expoziția de grafică românească contemporană (itinerantă)

mai — iunie 1970

Galleria Stamperia del Foglio din Macerata, apoi Ancona, Roma, Cesena, Italia

Expoziția de acuarele

SIMTION-AMBROZIE MARIANNE

22 mai — 5 iunie

Club-Oecuménique et culturel, Geneva, Elveția

20 iunie — 15 iulie

Düsseldorf, R. F. a Germaniei

Expoziția de pictură și sculptură românească (săptămâna culturală românească)

iunie 1970

Stuttgart, R. F. a Germaniei

Expoziția de grafică românească

iunie 1970

Portland State University, Oregon, S.U.A.

Expoziția de pictură și gravură românească

(7 artiști din Brașov)

iunie 1970

Wiesbaden, R. F. a Germaniei

Expoziția de desene

CĂLINESCU-ARGHIRA ALEXANDRU și CIUBOTARU FLORIN

iunie 1970

Galleria d'arte moderna, Gaeta, Italia

Expoziția de pictură

ISPIR EUGEN

iunie 1970

Galleria del Bianco Giuseppe Serenissima Matoscatti, Veneția, Italia

Expoziția de pictură

NIȚESCU BARBU

iunie 1970

Galeriile Clubului societății artistice « 13 Muze » din Szczecin, R. P. Polonă

Expoziția de caricatură

POCH ALBERT

iunie 1970

Société des amis des Beaux-Arts, Cracovia, R. P. Polonă

Expoziția de desene

SAYLER DIETRICH

iunie 1970

Alleshave, Asperup-Fyn, Danemarca

Participări la expoziții internaționale

A 37-a ediție a expoziției Asociației artistice « Les Surin-dépendants »

(participă REPETEANU ELISA)

17 ianuarie — 2 februarie 1970

Salles d'exposition d'art contemporain, Paris, Franța

Salonul de iarnă al Galeriei « Bernheim-Jeune »

(participă CALAFETEANU CONSTANTIN)

7 ianuarie — 4 februarie 1970

Galeria « Bernheim — Jeune », Paris, Franța

Expoziția internațională de pictură și sculptură « Vivre avec l'art »

(participă 6 pictori și 5 sculptori români)

6—28 martie 1970

World Crafts Council, Geneva, Elveția

Expoziția internațională de desene a copiilor

(14 țări, între care și România)

martie 1970

Galeria de arte frumoase « Bab El Louk », Cairo, R.A.U.

Expoziția internațională de arte grafice

(participă MICOS FRED)

martie 1970

Kunstverein zu Frechen, R. F. a Germaniei

Expoziția internațională de artă plastică organizată de Federația internațională a Asociațiilor feminine (CEDOK),

Filialele din Bonn și Köln

(participă MARINESCU RODICA)

martie — aprilie 1970

Köln, Bonn, R. F. a Germaniei

Expoziția internațională « Feria monográfica de ceramica, vidrio y elementos decorativos »

(participă MATEESCU PATRICIU)

aprilie 1970

Valencia, Spania

Fiera Internazionale del Libro per l'infanzia e la gioventù (A IV-a expoziție internațională a ilustratorilor în cadrul celui-de-al 7-lea Congres internațional al cărții pentru copii și tineret)

(participă 10 artiști români)

1—15 aprilie 1970

Bologna, Italia

Expoziția internațională de gravură (organizată cu prilejul Centenarului Asociației avocaților din New York)

(participă CHIRNOAGĂ MARCEL, IONESCU VALENTIN, SĂFTOIU NICOLAE)

aprilie 1970

Galeria « Pratt Graphiks-Center », New York, S.U.A.

Expoziția internațională de afiș, dedicată aniversării a 100 de ani de la nașterea lui V. I. Lenin

(participă PLĂCINTĂ CONSTANTIN și POHRIB CONSTANTIN)

aprilie — mai 1970

Moscova, U.R.S.S.

Exposition Internationale du Petit Bronze

(participă APOSTU GEORGE)

aprilie — mai 1970

Muzeele de artă modernă din Barcelona și Madrid, Spania

Expoziția internațională « Satira în lupta pentru pace »

(participă 15 artiști români)

mai — iunie 1970

Moscova, Leningrad, U.R.S.S.

Expoziția « Tezaure de artă veche din România »

mai — iunie 1970

Le Petit Palais, Paris

Expoziția internațională de sculptură în aer liber

(participă CĂLINESCU-ARGHIRA ALEX., MEIU MIHAIL, CREȚOIU ȘERBAN, INGO GLASS)

30 mai — 31 septembrie 1970

Fondazione « Paganì » din Legnano, Milano, Italia

Bienala internațională de grafică 1970

(participă 10 artiști români)

29 mai — iunie 1970

Cracovia, R. P. Polonă

Expoziția internațională de desene ale sculptorilor

(participă APOSTU GEORGE și POPOVICI CONSTANTIN)

iunie 1970

Association de la jeune sculpture, Paris

Al II-lea Festival internațional de pictură « Cagnes-sur-Mer »

(participă BĂLAȘA SABIN, NĂPĂRUȘ GEORGETA, NICULIU FLORIN)

iunie 1970

Cagnes-sur-Mer, Franța

Expoziția « Humorfestival 70 »

(participă CLAUDIU NICOLAE, POCH ALBERT, THEODORESCU VASILE, TARU EUGEN)

iunie 1970

Heist-Duinbergen, Belgia

A II-a expoziție internațională de desene originale

(participă BIȚAN ION, DONCA ION, LUCACI-BĂIAȘ ETHEL, NICODIM ION)

27 mai — 31 august 1970

Muzeul de artă modernă din Rijeka, R. F. S. Iugoslavia

A IV-a bienală de artă publicitară

(participă GROSU MIHAI, MOLNAR IOSIF, ZAMFIR NAPOLEON)

27 iunie — 20 septembrie 1970

Brno, R. S. Cehoslovacă

**LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA**

- GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, *De la orînduirea comunei primitive pînă la sfîrșitul veacului al XVI-lea*, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei; vol. II, *De la sfîrșitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea*, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.
- * * * *Istoria teatrului în România*, vol. I, *De la începuturi pînă la 1848*, 1965, 380 p. + 3 pl., 48 lei.
- VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală*, 1966, 150 p., 28 lei.
- BARBU BREZIANU, *Tonitza*, 1967, 218 p., 32 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Arhitectura în România. Perioada anilor 1944—1969*, 1969, 196 p., 41 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, *Die Trajanssäule. Grundfragen und Tafeln*, I, Akademie-Verlag Bukarest — Rudolf Habelt — Verlag Bonn, 1969.
- * * * *Arta populară românească*, 1969, 672 p., 72 lei.
- Pagini de veche artă românească. De la origini pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea*, 1970, 352 p., 33 lei.

**REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA**

STUDII — REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE — IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX — ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
STUDII CLASICE

